

Variaciones sobre la memoria

Censura: Francia 1789 y Alemania 1989

Adiós al cine / El mito en Freud

Juan L. Ortiz • Adolfo Prieto • Kracauer • Boulez por Nattiez

PUNTO  
DE  
VISTA

56 Revista de  
cultura  
8 \$  
Dic. 1996





Las ilustraciones de este número son obras de Clorindo Testa (Benevento, Nápoles, 1923).

56

Revista de cultura  
Año XIX • Número 56  
Buenos Aires, diciembre de 1996

### Sumario

- 1 Hugo Vezzetti, *Variaciones sobre la memoria social*
- 6 Leonor Arfuch, *Album de familia*
- 12 Jorge Belinsky, *Los dos cuerpos del padre: sobre la posible existencia de un mito moderno*
- 20 Siegfried Kracauer, *Culto a la distracción. Sobre los palacios del cine en Berlín*
- 24 Rafael Filippelli, *Adiós (al cine) a la voluntad de forma*
- 28 Federico Monjeau, *En torno a Pierre Boulez. Entrevista a Jean-Jacques Nattiez*
- 31 Beatriz Sarlo, *La duda y el pentimento*
- 36 María Teresa Gramuglio, *Viajeros ingleses, criollismo popular, literatura nacional*
- 40 Robert Darnton, *La censura: una visión comparativa. Francia, 1789 y Alemania Oriental, 1989*

DE VISTA  
PUNTO

**Consejo de dirección:**  
Carlos Altamirano  
José Aricó (1931-1991)  
Adrián Gorelik  
María Teresa Gramuglio  
Hilda Sabato  
Beatriz Sarlo  
Hugo Vezzetti

**Consejo asesor:**  
Raúl Beceyro  
Jorge Dotti  
Rafael Filippelli  
Federico Monjeau  
Oscar Terán

**Directora:**  
Beatriz Sarlo

**Diseño:**  
Estudio Vesc

Este número recibió apoyo económico de la Fundación Antorchas.

**Suscripciones**  
**Países limítrofes:**  
40 U\$S (seis números)  
**Resto del mundo:**  
50 U\$S (seis números)  
**Argentina:**  
24 U\$S (tres números)

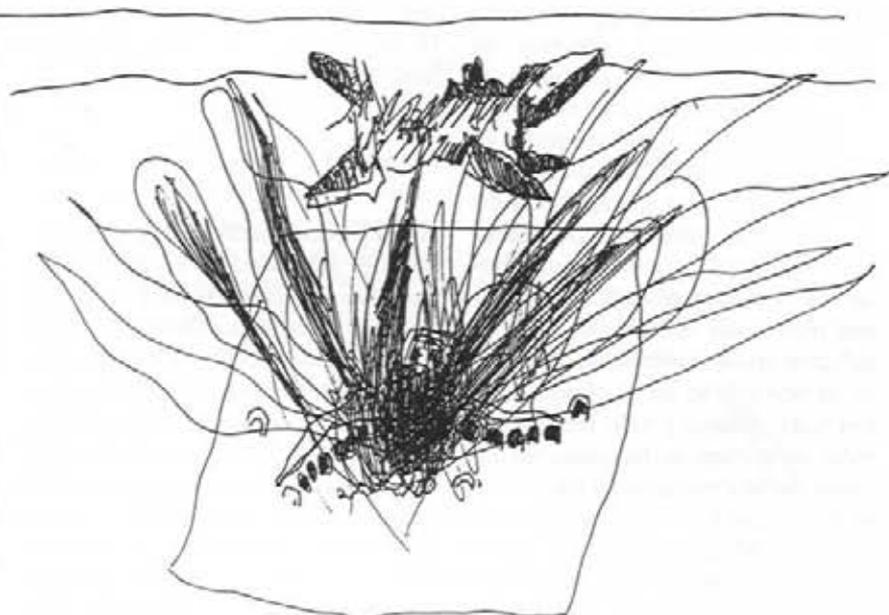
**Punto de Vista** recibe toda su correspondencia, giros y cheques a nombre de Beatriz Sarlo, Casilla de Correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires, Argentina.

**Teléfono:** 381-7229

**Composición, armado e impresión:**  
Nuevo Offset, Viel 1444,  
Buenos Aires.

## Variaciones sobre la memoria social

Hugo Vezzetti



### I

Hay más de una evidencia del retorno de los desaparecidos. Vuelven en las fotos y los textos con que familiares y amigos conmemoran a sus muertos, casi siempre imposibilitados de honrar sus restos; vuelven en la conmoción pública producida por las revelaciones del capitán Scilingo, en la persistencia de la búsqueda de las Abuelas de Plaza de Mayo y en los reclamos por saber cómo, dónde y por qué. Si la temática de los desaparecidos —como la del Holocausto en la Alemania nazi— ha alcanzado la dimensión de un símbolo universal que

se sitúa más allá de circunstancias locales, al mismo tiempo, para quienes formamos parte de la misma comunidad que los vio nacer, están en el centro de una rememoración abierta que interroga una zona de identidades sociales y tradiciones éticas y políticas en el ciclo iniciado con la caída de la dictadura. Pero es claro que la actividad del recordar no deriva de la simple persistencia del tema como una presencia habitual en la escena pública. En todo caso, entre la amnesia que niega la existencia misma del problema y la forma de olvido espontáneo que lo convierte en un contenido habitual e insignificante, hay un amplio

espacio para las operaciones de una memoria colectiva.

Un modo de situarse frente a ese pasado ominoso es el 'combate por la memoria' que se concentra en la denuncia de los responsables militares, políticos y sociales del terrorismo de Estado, sus derivaciones y permanencias en la sociedad y en el Estado. Me interesa ensayar otra óptica de análisis de ese retorno y del modo como interpela a la sociedad; querría encararlo según los modos de la *perduración* de un pasado que nos enfrenta colectivamente a una situación y a una representación límite. Y es claro que el impacto no depende mayormente de la suma de sufrimiento de los afectados directos. Me interesa, entonces, explorar el núcleo duro, resistente, de una suerte de trauma colectivo, una herida profunda al ideal fundacional de cualquier comunidad humana. Y, en esa dirección, querría reflexionar sobre esa dimensión *trágica* de nuestra memoria social.

Comienzo con un enunciado general, un postulado, podría decirse, de lo que las sociedades singulares deben a la figuración de la muerte como un núcleo ciego que las acecha desde un pasado mítico. Para cualquier sociedad el retorno al salvajismo es un sustrato y un fantasma siempre presente y la cultura (las obras científicas, estéticas, políticas, institucionales) operaría como una construcción permanente contra el retorno del fracaso y la muerte, de la violencia y el despotismo. Así puede entenderse el

impacto de las experiencias que ponen una sociedad al borde del abismo, frente al fantasma de la disolución y del desorden sin ley. También se entiende la emergencia de figuraciones diversas tendientes a ocluir esa confrontación con el vacío y el horror: diversos mitos heroicos en la narración de los orígenes recusan y rellenan los fantasmas de la disolución que acechan desde el pasado.

2 En todo caso, sólo el reconocimiento de ese horizonte siempre abierto de la pérdida de ser, el reconocimiento de la muerte y el fracaso como una dimensión posible —un horizonte abierto desde un pasado que muestra que el vacío y el abismo estuvieron y pueden volver a estar presentes— sería capaz de alimentar una tendencia antitotalitaria del sentido, de socavar las certezas en 'destinos manifiestos' y las exaltaciones de la propia grandeza. Pero, si desde esa confrontación con el vacío se abría un pluralismo esencial, la aceptación de la diferencia y la prudencia frente a las propias creencias, ello depende de que esa ausencia de un fundamento dado se asocie al valor de la 'alianza', un pacto fundacional renovado e historizado permanentemente, el sustento colectivo de la construcción de un orden social, cultural y político capaz de alejar el fantasma de la selva o la muerte.

No se trata, por supuesto, de la figura inmóvil del 'contrato' sino de una densidad simbólica en construcción que sostienen el presente y el futuro de una comunidad. En ese sentido, el sacudimiento frente al 'abismo' y el horror, conjurados colectivamente, pone de relieve, en negativo, que la memoria social se funda en contra de un vacío más que a favor de una 'identidad' de origen, que no hay 'raíces' inamovibles sino una trama histórica siempre renovable.

## II

Ahora bien, si de la Argentina se trata —me anticipo a la impugnación— ¿no es un comienzo demasiado conceptual, distanciado de la indignación, alejado de la violencia y de la sangre, como para llegar a abarcar la materialidad

sinistra de los secuestros, la tortura y la muerte? Al hablar de la sociedad y sus fantasmas, ¿estaré eludiendo la debida asignación de responsabilidades? Lo que ocurrió tuvo ejecutores precisos, hubo cabezas visibles de una empresa criminal; hubo un proceso judicial lamentablemente frustrado y que sin embargo fue capaz de instalar en la sociedad un primer corte simbólico con el pasado.

Pero, en otra dimensión, que es la que intento explorar, la secuela del horror compromete a la sociedad en su conjunto. Y la memoria contemporánea de los argentinos, la que puede y debe sostener la empresa de construcción de una sociedad democrática, contiene como un núcleo ineludible la tragedia, el asesinato colectivo de compatriotas y, sobre todo, esa condena adicional de no saber lo que pasó con ellos y de la imposibilidad de honrar sus restos. Es preciso insistir sobre la crueldad e inhumanidad extrema del procedimiento: los desaparecidos han sido asesinados dos veces. A la muerte biológica se agrega una proyectada muerte simbólica, la inflación omnipotente de un poder que en su desvarío se creyó capaz de borrar todo vestigio y todo recuerdo de miles de existencias humanas: no hay restos, no hay esclarecimiento ni relato de lo sucedido. El crimen moral que consistió en arrojar restos humanos como si fueran una materia inerte sin memoria convierte esa tragedia en algo particularmente intolerable, un agujero ético que requiere ser elaborado y reparado colectivamente. Y aun cuando el asesinato biológico sea irreparable, aun cuando el castigo de los responsables haya quedado cancelado, queda la tarea abierta e interminable de un tejido ético capaz de conjurar ese crimen moral como una afrenta al sustento básico de una comunidad. Sólo ese trabajo de una memoria viva y operante sería capaz de convertir el recuerdo de ese crimen, devenido de algún modo en 'originario' para el nuevo ciclo de la Argentina, en el núcleo simbólico de una nueva cultura ética democrática.

En el punto de partida está la necesidad de separarse de dos formas de negación de la tragedia: la que propo-

ne 'dar vuelta la página' o la que pretende retomar el combate en la misma escena congelada. En un caso se pretende que ese pasado está manifiestamente ausente y cancelado, a contrapelo de los signos que lo reactualizan; en el otro, en la visión heroica de los militantes y los fusiles caídos que aguardan ser nuevamente empuñados, el pasado queda borrado por una operación simétrica: está tan plenamente presente que no hay propiamente un pasado que recordar. En un caso la amnesia, en el otro la alucinación. Una posición distinta de la memoria seguiría los mecanismos del duelo que reintegra algo como perdido e irrecuperable a la vez que lo traslada a otra dimensión: el crimen siniestro quedaría abierto a la elaboración, la simbolización, la redención en el presente.

## III

No hay interrogación sobre la memoria sino porque el *olvido* es una dimensión inherente a la experiencia individual y social; es decir que si hay un problema de la memoria, nace siempre desde el presente y se presenta bajo la forma genérica de un vacío, algo faltante en un encadenamiento, algo que se debería saber y no se sabe, la ausencia de un sentido. Es claro que el problema no se sitúa en el nivel de una ausencia completa de recuerdo (una amnesia plenamente lograda) sino en el de una amnesia 'a medias': un olvido que supone que algo del pasado emerge en el presente, aunque sea como un vacío, como un sustituto o un síntoma.

¿Cómo pensar el olvido, sus formas y sus consecuencias? Aquí es posible recurrir al modelo de la patología; el primer Freud puede servir para introducir las complejidades y las paradojas del recuerdo y el olvido. El primer modelo freudiano del 'trauma' psíquico propone una 'tópica' compleja de la memoria según la cual el síntoma —una parálisis como la de Anna O.— es, a la vez, la amnesia y el recuerdo intensificado de un suceso determinado. Lo que en la experiencia corriente es amnesia y desconocimiento, en 'otra escena', inconscien-

te, es recuerdo vivo, tan vivo que el síntoma repite y mantiene ese suceso como algo lleno e inmodificable. El olvido coincide simultáneamente con la persistencia de un núcleo de representaciones que no puede ser 'tramitado', elaborado por la palabra, la descarga afectiva, la conexión con otros sucesos, la inclusión en una determinación o un propósito, la proyección hacia el futuro.

Por una parte, he aquí las paradojas de la 'represión': lo que es amnesia y desconexión de sentido en un nivel, resulta ser, por el contrario, un 'recuerdo' tan intenso que es como si el suceso estuviera siendo todavía vivido, sin mediaciones ni tiempo transcurrido. Pero, igualmente: paradojas del olvido normal. ¿Qué es olvidar, sino abrir un tramo y un espacio virtual de recuerdo, justamente porque eso que no está presente, que no es vivido ni pensado está latentemente disponible para ser evocado, confrontado, incluso discutido o rectificado por un acto de la memoria? De modo que si hay una amnesia 'patológica' que aparentemente no quiere saber nada con cierto suceso del pasado (el que, sin embargo, vuelve en los síntomas), también hay una patología del 'exceso' de memoria, que revive el pasado sin distancia ni olvido normal y casi no puede 'tramitarlo', incluirlo en una red más abierta de sentido, discutirlo o convertirlo en punto de partida de un nuevo encadenamiento de recuerdos, ideas, propósitos. Hasta acá Freud y una inspiración que permitiría pensar una de las complejidades de la memoria, extensibles a la memoria social: la que tiene que ver con esa separación tópica y las paradojas del recuerdo y el olvido.

Pero, si la memoria es una dimensión activa de la experiencia, si la memoria es menos una facultad que una práctica, incluso social, me interesa destacar que es el correlato de un esfuerzo: no hay memoria espontánea. Y si se trata de la memoria social, el trabajo de la rememoración requiere de quienes (políticos pero, sobre todo intelectuales, escritores y artistas, instituciones y espacios colectivos de producción) sean capaces de sostener una compleja construcción permanente. Es

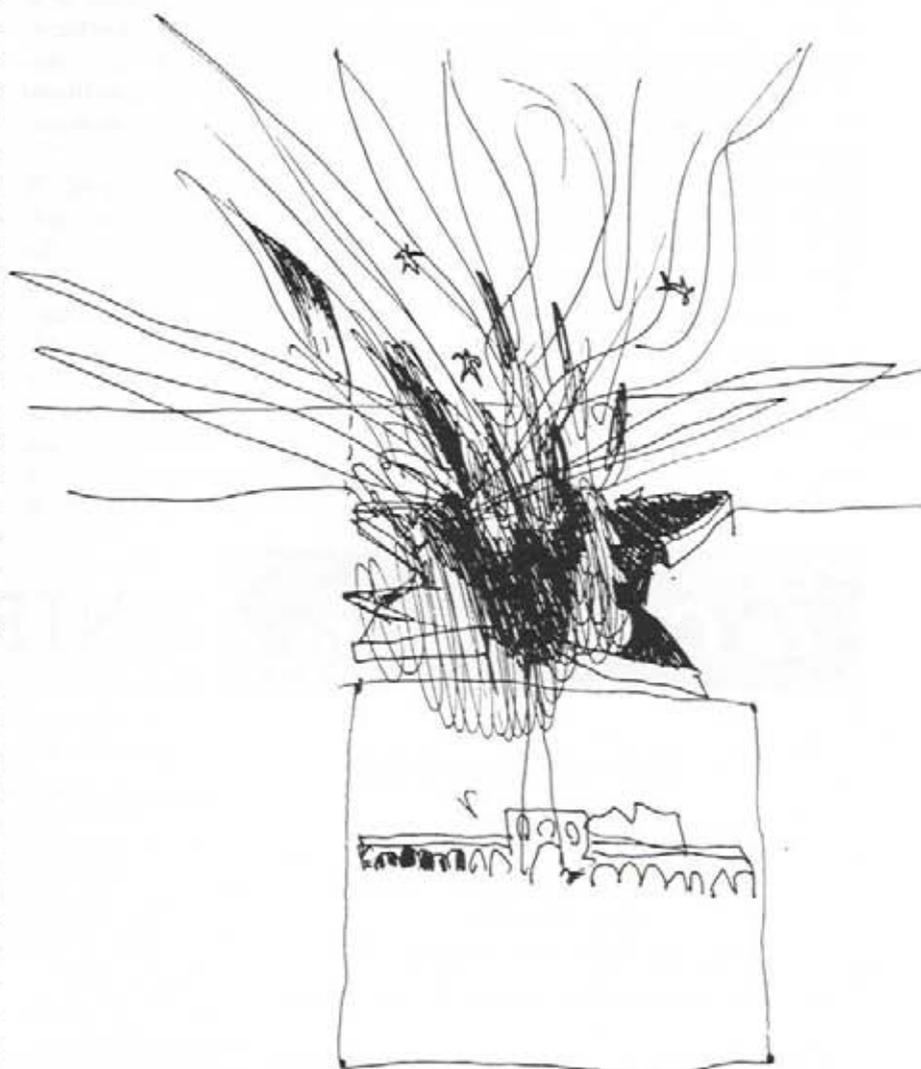
la posición intelectual de Hannah Arendt a la caída del nazismo, cuando se proponía "articular y elaborar las preguntas con las que mi generación se había visto forzada a vivir durante la mayor parte de su vida de adulto: ¿Qué ha sucedido? ¿Por qué sucedió? ¿Cómo ha podido suceder?"<sup>1</sup>. La investigación histórica y la intelección política se ponían al servicio de la construcción de un saber que se proponía intervenir sobre la experiencia social.

Pero si hay una relación de la memoria con una trabajosa construcción de *verdad*, no necesaria ni principalmente debe abordarse según el mode-

lo de la investigación histórica.<sup>2</sup> *Shoa*, de Lanzmann, aunque también muestra que la verdad es el correlato inestable de un esfuerzo, llevado hasta límites intolerables, apuesta a otra cosa. Si hay una enseñanza esencial en esta obra única reside en la convicción de que, en la recuperación del pasado, lo que nace espontáneamente es del orden de la amnesia, el relleno y el olvido. A Lanzmann no le interesa la investigación histórica; es notorio que

1. H. Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Alianza, 1982, 3, 401-402.

2. Pierre Vidal-Naquet, "Introducción: memoria e historia", en *Los judíos, la memoria y el presente*, Buenos Aires, FCE, 1996.



no recurre al archivo ni busca documentos ni contrasta los testimonios: la memoria no es la historia y depende de una trama de operaciones y de un sostén subjetivo capaces de alimentar una 'experiencia'. Es claro, al mismo tiempo, que Lanzmann no juega al psicoanalista silencioso; en todo caso, se parece mucho más al joven Freud frente a las históricas originarias: presiona para vencer la resistencia de lo que se opone a ser recordado. Y la voluntad intelectual, ética, de un combate contra el hábito y el olvido sostiene esa posición imposible de legislador y juez dispuesto a violentar el tiempo del sujeto individual para incluirlo en el horizonte de una rememoración social colectiva.

#### IV

Podría decirse mucho sobre el tratamiento que Alain Resnais y Marguerite Duras hacen de la memoria en *Hiroshima mon amour*; en este caso en torno de la relación del amor y la muerte mediada por una dimensión de la memoria que es incomunicable. Ella ha visitado el Museo de Hiroshima y su amante japonés le repite obsesivamente: "no viste nada en Hiroshima". Ella sabe, puede decir que conoce, pero no 'vio'; él tampoco vio estrictamente porque no estaba allí sino en la guerra: estaba su familia. Hay 'ojos' de la memoria y es esa memoria la que a la vez los reúne y los separa. El problema es, entonces, el ver y el no

ver en la complejidad de la experiencia; es decir, la relación entre el acontecimiento y la trama simbólica que sostiene una memoria, en el cruce entre experiencia individual y colectiva.

El Museo coloca el acontecimiento en un plano 'universal': proclama los valores de la vida, la paz, el entendimiento entre los pueblos y el rechazo del asesinato como método de resolver controversias. Pero la memoria es algo más, es singular y concreta; hay una dimensión material, 'carnal' del acontecimiento, que no depende, es claro, de haber estado allí y se sostiene en una trama cultural vivida de la experiencia: la evocación de los muertos, de la destrucción de una ciudad, de la aniquilación súbita de un entorno familiar y de un mundo propio interiorizado. Pero también de sus consecuencias: la derrota militar, la humillación nacional, el descubrimiento de la verdad sórdida y criminal de la guerra que rompe con los mitos heroicos y la alienación patriótica. Y después: esa operación de travestismo nacional dominado por la norteamericanización de la vida social.

En ese sentido, para el japonés la bomba es parte de una experiencia personal y colectiva intransferible, y las representaciones de la sociedad, de sus ideales, de la relación con lo extranjero han cambiado profundamente. Hiroshima es memoria viva, abierta por varias generaciones. La memoria de ella es otra, pero también muestra que no hay experiencia abstracta de la muerte. Ella carga con su Hiroshima

privado que vuelve en esa relación amorosa, fugaz e imposible: el primer amor trágico con un enemigo, asesinado como un animal, el odio y la expulsión de la comunidad para la cual ella se convirtió en una enemiga.

#### V

El camino de la 'verdad' se sitúa en una perspectiva de 'construcción': no hay una verdad dada, que imponga su peso desde el pasado. Y si la memoria es formación, si es el correlato de un esfuerzo contra las inercias del recuerdo, vale la pena perfilar mejor sus operaciones. Para Bergson no hay una línea de demarcación entre pasado y presente, ni, por lo tanto, entre memoria y conciencia. Toda experiencia se instala en una duración: a la vez conservación del pasado y anticipación del porvenir. Y el olvido es función de una dinámica de la vida que se orienta a la acción y deja atrás lo que no es 'útil'. Pero, entonces, si es cierto que la memoria comanda la experiencia presente, hay en ello un doble aspecto: por una parte, la memoria es condición de la conciencia presente y la amplitud posible de la experiencia depende de la disponibilidad de representaciones pasadas; pero, por otra parte, la 'actualización' del pasado depende de cierta *elección*, de cierta libertad, en el presente, de modo que el pasado no impone su peso sino que es recuperado desde un horizonte que se abre al porvenir, sea al de la acción

## La Ciudad Futura

Revista de cultura socialista

Nº 45 - Otoño-Invierno 1996  
Con memoria democrática: a veinte  
años del golpe

¿Cuál es el papel del FREPASO?

Coloquio internacional: Mutaciones de lo social

Bmé. Mitre 2094 - 1º p. (1039) Capital - Tel.: 953-1581

## ENTREPASADOS

REVISTA DE HISTORIA

Año V - Número 10 - Comienzos de 1996

El verde en la ciudad moderna •  
Historia y experiencia • La historiografía  
argentina en la democracia •  
Dossier: repensar a Jorge Sábato •  
Entrevista a Darnton

Suscripciones: en Argentina, u\$s 20.- (dos números).  
En el exterior, vía superficie, u\$s 25.- (dos números); vía aérea, u\$s 35.- (dos números).

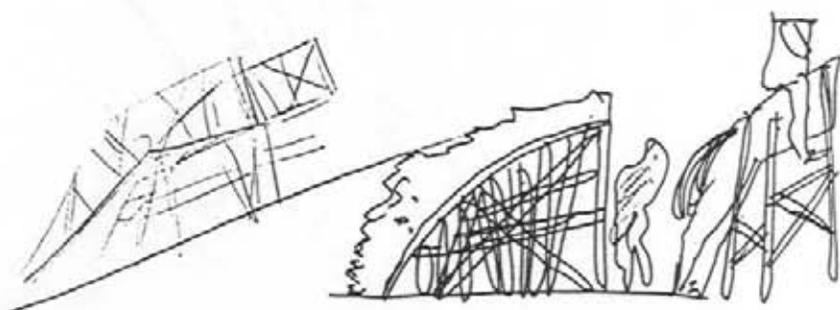
más apegada a lo inmediato (la memoria como 'hábito'), sea a una proyección creativa que abstraiga el pasado en ideas.

Hay más de un modo, entonces, de concebir la acción del pasado en el presente. No se trataría simplemente de enfrentar esa dimensión negativa del pasado que operaría al modo de un 'trauma', sino de constituir *positivamente* una conciencia ampliada de cara al porvenir. A partir de esas ideas podría situarse la cuestión de la reescritura de la historia y de las intervenciones sobre la memoria social, tanto como la de los actores y canales que pugnan por actualizarla e interpretarla, desde tradiciones y constelaciones de valor. Es decir, situar la memoria como campo de lucha ética y de redención del pasado en una elaboración y un esfuerzo que enfrentan el cierre siempre posible sobre el hábito y la 'utilidad'.

En la discusión con los historiadores revisionistas, Habermas llamó "uso público de la historia" a esas prácticas en las que la función de interrogación e interpretación desde el presente domina sobre las reglas internas a la disciplina.<sup>3</sup> Ese debate, en todo caso, planteaba como un problema relevante el de la construcción de un consenso —y, por lo tanto, el del límite del 'pluralismo'— en la interpretación de acontecimientos decisivos del pasado. Dado que la sociedad no es concebible como un actor colectivo homogéneo y no hay un fundamento esencial permanente, coexisten memorias y tradiciones diferentes; mucho más en las condiciones propias de las sociedades 'posmodernas', en las que parecen haberse resentido todas las instancias de integración cultural y social. En todo caso, la exigencia de ciertos núcleos de consenso, necesariamente inestables, operaría, si no en el nivel de las respuestas y las interpretaciones, al menos en torno de las preguntas y cuestiones relevantes desde el presente. Y eso justifica ciertas instancias de articulación relativa de ese consenso posible, al menos como la voluntad explícita de mantener un espacio de debate en el cual la dimensión de una 'verdad histórica', por muy provisional que sea, esté permanentemente en juego. Pero también establece ciertos

límites respecto de los relatos y las intervenciones susceptibles de ser reconocidos y debatidos.

Ahora bien, no puede desconocerse que en la construcción de la memoria social la experiencia no es homogénea: hay 'actores' colectivos, sujetos que son 'portavoces' de zonas de la memoria, hay diferentes canales y hay distintas instancias de elaboración e intervención sobre la memoria. En ese sentido, un 'mapa' de la memoria social debería atender al papel de los 'intelectuales' en sentido amplio (docentes, periodistas, artistas y hombres de letras), y de los políticos, en cuanto proporcionan discursos y relatos del



pasado, construyen tradiciones e identidades y proyectan desde allí una visión de la sociedad y de la nación. Desde allí se puede plantear cierto 'estado' de la memoria social: no puede decirse simplemente que la sociedad no quiere saber; la pregunta, más bien, es: ¿qué recuperación es posible y necesaria? Y lo que pudo ser eficaz en 1984 hoy lo es menos: no alcanza con una intervención sobre la memoria social afinada en la mostración del horror juzgado como externo a la sociedad. El problema, en todo caso, es cómo inventar los nexos de esa recuperación y actualización desde preguntas que se abren en el presente y que ponen en juego una operación de autoconocimiento de la sociedad.

Finalmente, la investigación histórica y la elaboración estética constituyen dos 'vertientes' de la lucha contra el olvido que deberían ser puestas en juego cuando se juzga el estado de la 'memoria social': el pasado ominoso requiere, para convertirse en una experiencia operante y transmisible, de imágenes y relatos, tanto como de interpretaciones racionales y conceptualizaciones. 'Historizarlo' supone, en-

tonces, una lucha contra la peor forma de olvido: la inercia, el acostumbramiento y la indiferencia. Pero también supone una producción de verdad que enfrente la ilusión de lo 'ya sabido', la repetición y el slogan automatizado, la trivialidad de la narración melodramática o del relato 'realista' que golpea con los afectos y las curiosidades primarias. El estreno reciente de *El ausente* de Rafael Filippelli, varios años después de su realización, podría haber servido para un debate intelectual, favorecido por ese distanciamiento temporal, acerca de las formas posibles de narrar una historia e intervenir sobre la memoria de ese pa-

sado. Ese debate, en todo caso, e incluso la discusión comparativa de la serie de films que se propusieron operar sobre la memoria de la sociedad bajo la dictadura, parece haber quedado para mejor oportunidad.

Abrir ese pasado a las ideas y las interpretaciones, propiamente escribirlo y reescribirlo incesantemente en contra de esa memoria-hábito que achata e inhibe un trabajo de elaboración desde el presente, implica intervenir, sin demasiadas contemplaciones, en ciertos cruces entre memoria individual y colectiva, que permitan enfrentar las relaciones 'internas' de la sociedad con el terrorismo de estado. Y la ganancia reflexiva no se cumple eficazmente si no se profundiza en dirección a un *autoesclarecimiento* —que es algo más, y distinto, de la denuncia y el rechazo que se escinde de lo que denuncia— sostenido en el ideal de construcción de una verdad histórica que permita a una sociedad mirarse y pensarse a sí misma, incluso en sus facetas menos aceptables.

3. John Torpey, "Habermas y los historiadores", *Punto de Vista*, 36, diciembre 1989.

## Album de familia

Leonor Arfuch

6



### Tiempo

Yo no sé de la infancia  
más que un miedo luminoso  
y una mano que me arrastra  
a mi otra orilla.

Alejandra Pizarnik

La idea de este trabajo surgió un día de marzo de este año en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, en el encuentro inesperado pero no del todo azaroso con una obra plástica de Christian Boltanski, *Album de la familia D.*, que integraba la muestra de artistas contemporáneos de Francia *Ensayo General*.<sup>1</sup> Más allá del interés por

el autor, que en gran medida me había guiado, se produjo allí una curiosa sintonía, en tanto la obra en cuestión se relacionaba muy estrechamente con temas y preocupaciones de mi investigación. El impacto vivencial que conlleva la experiencia artística, el giro inquietante que puede llegar a materializar en el devenir cotidiano —y ése fue el caso—, adquiría así un suplemento de sentido, casi la fuerza de una revelación.

Las reflexiones que siguen no tienen que ver entonces con un análisis estético o semiótico de la obra de arte —por lo menos, no en sentido estricto—, sino más bien con interrogantes

que surgieron en el momento de su apropiación, cuya datación histórica, como veremos, no es irrelevante. Para ello, aunque sea brevemente, debo referirme a la problemática que los suscitara, y que se inscribe en una indagación sobre la configuración narrativa de identidades y memorias en el escenario contemporáneo. Me he interesado en particular en los nuevos umbrales de lo público y lo privado, que conciernen tanto a lo político como a una ética de las costumbres, a los modelos de vidas ejemplares en nuestras sociedades mediatizadas. La noción de espacio *biográfico* se reveló de gran pertinencia para el tema: ella permitía incluir, más allá de los géneros literarios tradicionales, todas las variantes que asume actualmente el despliegue sin pausa de la subjetividad, esa tendencia a la instauración del yo en diversas narrativas, ese juego de inmediatez e identificación que compromete, en mayor o menor medida, los territorios de la intimidad (biografías, autobiografías, autoficciones, entrevistas, conversaciones, memorias, diarios íntimos, formas televisivas como el *talk-show* o el *reality show*, etc.).

Esta obsesión biográfica, que hace mucho dejó de ser patrimonio de grandes personalidades o estrellas del *jet-set*, se ha ido deslizando también hacia lo testimonial, para incluir una

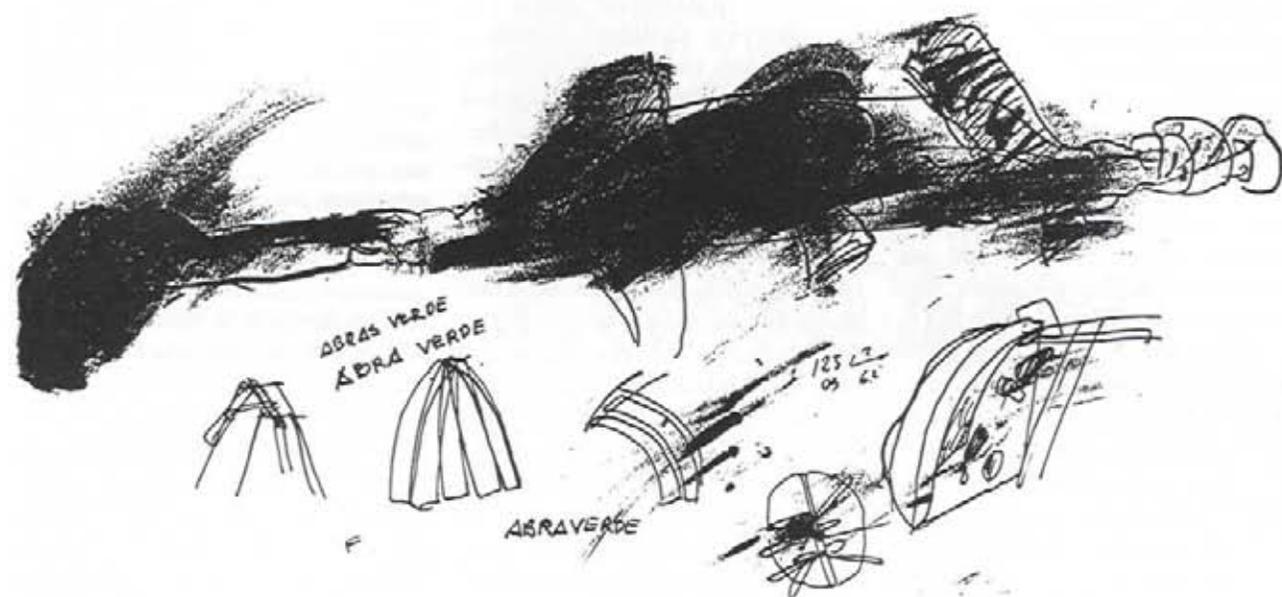
1. La muestra ofreció obras de los Fondos Regionales de Arte Contemporáneo de Francia. Además de Boltanski, participaron, entre otros, Michelangelo Pistoletto, Daniel Challe, Richard Long, Magdalena Abakanowicz, Eric Poitevin.

multiplicidad de relatos de vida de gente común. A los usos clásicos en antropología, historia o sociología, se unen entonces nuevas formas mediáticas que, más allá de la peripecia personal, apuntan a la reconstrucción de ciertas dimensiones de la historia y la memoria común. En una época fuertemente conmemorativa como la nuestra, donde el fin de siglo parece inspirar la necesidad de balances y retornos, adquiere especial relevancia la narración de experiencias extremas, como las del genocidio, la guerra y otras no menos trágicas, pero también tiene lugar una vuelta sobre el tiempo cotidiano, el trazado de historias singulares,

reconocidos como "ficionales" que se internan a sabiendas en la interioridad del autor —cuya resurrección, después del *dictum* barthesiano, se hace cada vez más evidente— consistirá a menudo en un doble juego: el trastocar, disolver la propia idea de autobiografía, desdibujar sus umbrales, apostar al equívoco, a la confusión identitaria e indicial, pero sin renuncia a dejar una huella 'propia' (un autor que da su nombre a un personaje, o se narra en tercera persona, hace un relato fictivo con datos verdaderos o a la inversa, se inventa una historia-otra, escribe con otros nombres, etc. etc).<sup>3</sup> Deslizamientos sin fin que no sólo se-

autorreferencial en diversos tipos de discursos, ese deseo de autenticidad, ¿qué búsqueda ontológica de verdad de las cosas conlleva? ¿Por qué la figura del testigo se inviste de una especie de sacralidad? ¿Cuál es la relación entre lo biográfico individual y lo social? ¿Cómo juega el recuerdo personal en la memoria colectiva?

Son en particular estos últimos interrogantes los que surgieron con mayor nitidez en la contemplación del *Album de la familia D.* de Christian Boltanski, obra que, como otras del artista, se inscribe dentro de lo que podría definirse como 'autoficción'. Siguiendo a Régine Robin, que a su



grupales, generacionales, la afirmación de nuevos mitos fundacionales y de políticas de identidad (étnicas, religiosas, sexuales, de género, etc.).

La ampliación del espacio autobiográfico y de memoria, cuyo 'efecto de real' señala la autenticidad del 'esto (me) ocurrió', 'yo fui testigo', etc. —que tampoco deja afuera la vida académica—,<sup>2</sup> tiene su correlato en el terreno de la creación literaria y artística, cuyo 'desquite' se da muchas veces en abierta infracción a las formas canónicas. Si todo género discursivo, por más testimonial que se pretenda, obedece a un trabajo de ficcionalización, el desafío de aquellos

ñalan el artificio de los procedimientos narrativos sino también la cualidad inestable de la identidad —esa otredad constitutiva que percute e intranquiliza—, y que pueden asumir el nombre de 'autoficción' en tanto se desligan, aun sin confesarlo, del 'pacto' de la referencialidad autobiográfica.<sup>4</sup>

Pero, ¿a qué obedece la proliferación de estas formas que, más allá de sus matices, marcan sin embargo diferencias con los géneros considerados lisa y llanamente como 'ficción'? ¿Qué validez se otorga a la inmersión, más o menos fictiva, en la propia subjetividad? Y, en general, esa vocación

2. En efecto, hay una notable tendencia a la subjetivación, no sólo en las disciplinas que utilizan relatos de vida, sino también en la escritura filosófica, histórica, etc.

3. Régine Robin traza un itinerario de estas 'perturbaciones de la identidad' con ejemplos de la literatura y el cine en *Identidad, memoria, relato. La imposible narración de sí mismo*, Buenos Aires, Cuadernos de Posgrado, Fac. de Ciencias Sociales/CBC-UBA, 1996.

4. Según Philippe Lejeune, el "pacto autobiográfico" supone un imaginario donde confluyen la "coincidencia del narrador y la persona real", la sinceridad del propósito y la autenticidad de los acontecimientos narrados, por más que se trate de un género altamente ficcionalizado. Cf. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. Del mismo autor, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980 y "*Cher cahier...*" *Témoignages sur le journal personnel*, Paris, Gallimard, 1989.

vez cita a Michel Contat, se trataría de "una ficción que alguien decide hacer de sí mismo" pero que "no hace de él un autobiógrafo (alguien que cuenta su vida para encontrarle un sentido o una justificación) sino un 'autoficcionario', un artista que extrae de sí emociones, sensaciones, imágenes de lugares y gentes y los pone en palabras..."<sup>5</sup>

El *Album* no 'pone en palabras' sino que ofrece justamente las 'imágenes de lugares y gentes': se trata de un panel compuesto por 150 fotografías en blanco y negro, de similar tamaño (aprox. 35x25 cm.), enmarcadas en metal plateado, que, colocadas en el muro de exhibición, forman un rectángulo perfectamente simétrico. Los motivos son simples escenas de la vida familiar: un bebé en su cuna, niños en la playa, padres e hijos, abuelos y nietos, reuniones alrededor de la mesa, distintas etapas en la construcción de una casa, ambientes de verano y aire libre. Sin embargo, pese a la naturalidad de las imágenes, que retratan un tiempo feliz, hay en el conjunto un efecto desestabilizador, algo de angustioso y hasta de siniestro.

Quizá, una de las razones de inquietud reside en el ordenamiento de las fotos. Pese a que guardan una relación temporal, que cubren cierto lapso de la vida, su colocación en el panel es caótica, azarosa. Hay repeticiones, insistencias, a veces con cambios mínimos, que seguramente responden a alguna regla no evidente, pero que no permiten reconstruir un itinerario. Si cada foto es un estereotipo, remite a lo que Barthes llamara el *studium* —aquello que representa, hace significar, informa sobre el curso esperable de lo cotidiano—, su presentación no posibilita la lectura cronológica, sino que trabaja contra ella, haciendo de cada una, por su colocación desplazada de cualquier eje, sintagmático o paradigmático, un *punctum*, algo que percute, excede el sentido, se concentra en detalles, inflexiones, permite la irrupción de significantes inesperados. La insistencia del *punctum* es entonces perturbadora, hay allí algo que se ofrece y se esconde, un devenir oculto de las cronologías, misterioso en los seres y ob-

jetivado en las cosas; son sobre todo las etapas 'lógicas' de la construcción de la casa las que, en el desorden de su aparición, marcan la fractura del relato. Casi todas las tomas lo han sido a la luz del día y sin embargo están acechadas por las sombras. Levísimas diferencias en el enfoque de una a otra permiten pasar de lo siniestro a lo banal, de lo que puede ser postura de muerte a un gesto habitual de la vida. La supuesta pertenencia familiar no hace evidentes las genealogías: la deconstrucción de lo biográfico lleva a un relato sin comienzo ni epílogo, sin bordes, como flotando en el vacío.

La instalación se despliega entonces a la manera de la memoria súbita o la irrupción del inconciente, desarticulando la búsqueda del origen y la reconstrucción del acontecimiento a través de sus indicios. En un doble movimiento, suprime la distancia por la inmediatez de un 'real' que se ofrece en la denotación y al mismo tiempo es pura lejanía: no sólo por la obligada huella del pasado de la fotografía, su articulación caprichosa, su misterio, sino hasta por el marcador lingüístico del título (la familia 'D'). Hay asimismo una duplicidad de género: compuesta bajo las reglas de la plástica, no deja de alentar la veridicción fotográfica. Pero aquí, no se tratará tanto del 'quién' (en realidad, no hay protagonista) sino del 'qué': ¿acaso el álbum no es el cronotopo más rotundo y reconocible de nuestra identidad familiar? El presente continuo del arte se une así a la actualización repentina y casi obligada de la propia fábula personal.

Por otra parte, la sintaxis resulta en una especie de inversión de ciertas tendencias literarias contemporáneas que trabajan la narración a partir del tema o el modelo de la fotografía, colmando los hiatos entre escenas o impresiones inspiradas a menudo en el álbum de familia. Porque, si la propia idea de 'álbum' remite a una estructura necesariamente discontinua, a la irrupción fragmentaria, a las fotos sueltas, mezcladas, incluso desconocidas, que han perdido su anclaje temporal preciso, su existencia supone no obstante la hilación de una historia, un 'antes' y un 'después'. El *Album* de

Boltanski desdice el relato, no hace sino puntuar el acontecimiento puro, el instante atrapado, ese 'ser para la memoria' que es quizá contracara simétrica del ser para la muerte.

Esta cuestión es sin duda capital en el proyecto de Boltanski, un verdadero ejercicio de anticipación respecto de la inflación memorial contemporánea. En efecto, ya en el umbral de los 70, se expresa su obsesión de inventario de todo lo perdido, sus cajas de memoria, la museificación de sí, la acumulación heteróclita de objetos en su perfecta banalidad. Según él mismo afirmara:

"Jamás se hará notar lo suficiente que la muerte es una cosa vergonzosa. Finalmente, nunca ensayamos luchar de frente (...) Lo que hace falta, es enfrentar a fondo el problema por un gran esfuerzo colectivo donde cada uno trabajará en la supervivencia propia y de los otros. Por eso ... he decidido dedicarme al proyecto que me es muy preciado desde hace largo tiempo: conservarse por entero, guardar una traza de cada instante de nuestra vida, de todos los objetos que nos han rodeado ..."<sup>6</sup>

Esta ironía de la memoria plasmada en los objetos, común a varias obras de la misma época (1970-71), como *Búsqueda y presentación de lo que queda de mi infancia, Reconstitución de gestos efectuados por Christian Boltanski entre 1948 y 1954*, y el propio *Album*, tiene su equivalente en la escritura de otro francés, Georges Perec, especialmente en su libro *Je me souviens...*, compuesto por enunciados encabezados con estas palabras, que, en la enumeración de vivencias, hábitos, consumos, aficiones y afectaciones, no solamente trazaba un retrato personal sino sobre todo generacional: difícilmente haya mayor efecto de identificación, aun entre extraños, que el compartir el recuerdo de las mismas cosas.

El valor de lo biográfico en lo

5. Régine Robin, "L'autofiction. Le sujet toujours en défaut" en *Revue de la Université Paris X - Nanterre*, 1994, pag. 76.

6. Régine Robin, *ibidem*, pag. 79, cita de Ch. Boltanski en "Recherche et présentation de ce qui reste de mon enfance 1944-50" en L. Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, pag. 25.

público, en este tipo de experiencias, excede así el mero narcisismo para transformarse en un espacio de configuración grupal, generacional. Espacio de identificaciones ideológicas, estéticas, culturales, pero también primarias, ligadas a la vivencia más recién-dita del 'sí mismo'. La utilización creciente de objetos biográficos o cotidianos en obras plásticas e instalaciones<sup>7</sup> —lo que algunos llaman *reality paintings*—, más allá de toda auto-ironía, se inscribe, aun sin programa explícito, en esa tensión.<sup>8</sup>

¿Cómo logran estas imágenes franquear el umbral de lo personal para trazar un espacio de intelección no sólo colectivo sino de lo colectivo? Quizá el primer paso sea justamente el retorno a una actitud contemplativa premoderna: la memoria fotográfica o de los objetos actualiza ante nosotros el hábito ancestral de la adoración, el valor del ícono, el fetiche. Actitud que, pese a las protestas en contrario, se evidencia nítidamente ante la foto familiar, propia o de los seres queridos: la resistencia a su destrucción, aunque no nos 'guste', la emoción evocativa de un pasado que sólo parece alojarse en ella, la veneración y el rito ante la pérdida, e inclusive, la imposibilidad de mirarla cuando ésta es muy reciente.

Volviendo al *Album*, la integración de la fotografía en el lenguaje de la plástica refuerza, como señaláramos, el distanciamiento de la referencialidad de lo real —al respecto, para algunos autores, en tanto la fotografía siempre muestra sus procedimientos, el único 'realismo' posible sería justamente el de la foto familiar. Más que una estética de la representación se trataría entonces de una *restauración*, un giro hacia un estadio pre-verbal, una dimensión de la imagen que lleva al mundo visual de la primera infancia, esa cámara oscura de los recuerdos que dibuja una especie de topografía de la interioridad. Recuerdos discontinuos, metonímicos, iluminaciones súbitas, prontas a aflorar en cualquier persona a partir del reconocimiento de esa materia común (¿acaso hay algo más compartido que las fotos de infancia?). Este sería quizá otro de los señuelos de la imagen.

El borramiento de las marcas de



'una historia', operado en la ruptura del relato, habilita al pensamiento de 'la historia' como una memoria común: la *familia D.* puede ser tanto la

de Boltanski, otra, la nuestra. Por otro lado, la dispersión de las imágenes lo es también de los indicios: entre el nacimiento del artista (1944) y la re-

7. En este sentido, es innegable la impronta del nuevo arte del *quilt*, piezas biográficas y conmemorativas realizadas por amigos y familiares de personas muertas por SIDA, que tuvo un gran despliegue en los EE.UU., con fuerte carácter de agitación y sensibilización política. En una ocasión, miles de estos paneles de tela trabajados con distintos motivos (objetos, fotografías, dibujos, poemas, bordados, etc.) se expusieron simétricamente, cada uno a modo de dedicatoria personal, sobre el largo camino que une la distancia entre la Casa Blanca y el Lincoln Memorial.

8. Poco tiempo después de la exposición de Boltanski, se presentó en el centro Recoleta una muestra de la artista plástica americana Kim Abeles, llamada justamente *Enciclopedia Personal*. Dos de las instalaciones se ajustaban particularmente a nuestro tema: "Índice de lo Pluscuamperfecto" (1981), que reunía toda clase de objetos no funcionales o rotos que la artista ha-

bía recibido como obsequio o hallado en el pasado, fotografiados y con una tarjeta con toda la información sobre ese pasado, y "Kimonos" (1979/82) que exhibía una cantidad de esas prendas, hechas a mano con ropa vieja de los amigos, recolectada por ella misma. Más allá del uso de la forma del kimono como metáfora del cuerpo y la uniformización, la búsqueda de la ropa y su destino en el museo involucra asimismo todo un registro afectivo, propicio a los recuerdos de grupo o generación. El propio relato de la artista, en el libro que acompañó la muestra, da cuenta de ello:

"Tengo túnicas... ¿te acuerdas de las que tenían una abertura y caían sueltas de esta forma?"

"Tengo un viejo vestido de lino que hizo mi madre, ¿lo recuerdas? ...sé que te gustará mucho".

Cf. Kim Abeles, *Enciclopedia Personal*, Los Angeles, Fellows of Contemporary Art, a cura de Karen Moss, pags. 58 y 62.

alización del mural (1971) se delinea una época —cuya temporalidad marcan fuertemente las fotograffas— donde se recompone la historia colectiva: la posguerra, muy cercana a esas imágenes de infancia y verano, toda la fuerza del gesto de la construcción (¿reconstrucción?) de la casa, la paz posible de una siesta, el propio momento de la enunciación artística, próximo del mayo francés del 68, época de manifiestos, del imperio de la imaginación y el reinado del Texto. Aquí también uno podría decir 'me acuerdo de...'

10 Es precisamente en uno de los lugares más emblemáticos de la reverencia textual del 68, el grupo Tel Quel, donde encontramos las que quizá sean las definiciones más cercanas a la obra del artista:

"—Provocar un movimiento que desplace los ejes de referencias de una historia discontinua señalada a nivel de los textos, de sus diferencias y de sus puntos de contacto.

— *Desplegar una historia(s)* —una historia plural— formada por las diferencias de escritura, haciendo que teoría y ficción se comuniquen...

— *Articular una política* relacionada lógicamente a una dinámica no-representativa de la escritura.

La escritura ya no es signo de la verdad. La escritura escande la historia".<sup>9</sup>

Este ya clásico manifiesto de Tel Quel delineaba nitidamente ciertos modelos teóricos: la figura de la red, la paradoja, la diferencia (y *différance*).

Todos ellos están presentes en el trabajo de Boltanski: su *Album*, panel sin bordes, sin entradas, red intertextual donde cada foto es autosuficiente pero indisociable, podría ser leído como un ejercicio de desplazamiento de la mínima diferencia, aquella que sólo se advierte en la marca gráfica de la escritura (el encuadre), diferencia que es a su vez temporización (inquietud de esa inscripción del tiempo en la fotografía que puede hacer visible, hora por hora, la declinación del día). Las 150 fotograffas talladas en la diferencia mínima configuran, aun en su anomalía, una restauración de la novela familiar, el álbum como cronotopo bajtiniano, lugar espacio-temporal y afectivo de puesta en sentido de la historia.

Una historia discontinua, plural, escandida: otra vuelta quizá sobre la interpelación que la obra realiza ante su observador, un modo de tramar cierta complicidad por sobre (o quizá, a través de) las diferencias. Movimiento que va también de lo más profundo y privado a lo indicial-colectivo. Philippe Ortel postula que el éxito de la fotograffia en el relato contemporáneo proviene del hecho de que se encuentra en la encrucijada de dos modelos: el de la cura (analítica), "metáfora privilegiada de instantáneas hundidas en la memoria" y, siguiendo a Carlo Ginzburg, el de la caza (de indicios materiales, de acontecimientos del mundo exterior e interior). En ambos casos, afirma, "hace remontar del pasado los espectros de una historia colectiva o individual, cuyo sentido po-

dría haberse perdido, y que muchos autores, como los cazadores de antaño, están tentados de recobrar".<sup>10</sup>

### *Presencias de la desaparición*

Fueron esos espectros los que se me revelaron súbitamente ante la contemplación de la obra. Es sabido que nada significa fuera de un contexto, y que el de la obra de arte no se satura con la imposición de un lugar en el Museo. El contexto inmediato del *Album de la familia D.* aquí, en la Argentina, era precisamente ese mes de marzo de 1996, donde unos días más tarde se cumplirían los veinte años del golpe que llevara a la década más sangrienta de nuestra historia.

La asociación, por cierto no obligada, tampoco era peregrina. Acaso nuestro ojo ya esté habituado a que cientos de fotograffas le hablen —lo interpelen— desde un muro, recordándole que aún están allí. Además, si el cariz que tomó la guerra desatada, donde el terrorismo de estado provocó miles de muertos y desaparecidos, hizo siempre difíciles las comparaciones con otras memorias del horror, lo que quizá señale un punto extremo del en-

9. Redacción de Tel Quel, *Teoría de Conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971, Introducción, págs. 10-11.

10. Philippe Ortel, "La mémoire en noir et blanc" en *Esprit* No. 11, París, noviembre de 1994, pág. 131. El texto sobre el paradigma indicial puede encontrarse en Carlo Ginzburg, "Indicios", en *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 1989.

## revista de crítica literaria latinoamericana

University of California - Berkeley  
Department of Spanish and Portuguese  
Berkeley, CA 94720. USA  
Telf. (510) 642-6771  
Fax. (510) 643-8245

## HISPAMERICA

SAUL SOSNOWSKI

5 Pueblo Court Gaithersburgh  
MD 20878 USA

### Tarifas de Suscripción

Bibliotecas e Instituciones US\$ 21  
Suscripciones individuales US\$ 30  
Patrocinadores US\$ 30  
(Excepción Año 1 N°s 1, 2 y 3 US\$ 25)

carnizamiento, en cercanía de la 'solución final', fue justamente la violencia ejercida sobre la trama familiar, la invasión del ámbito de lo privado, la relación de hijos y padres, el hogar. La propia idea del álbum de familia es en este contexto la evocación de lo trágico, una fractura irreparable de las genealogías que no se salda con el paso del tiempo y las generaciones. La sombra del genocidio, que acecha sin materializarse en las fotografías de Boltanski, adquiere aquí una siniestra reviviscencia.

Si el *punctum* insiste sobre la falta, quizá sobre las grietas de la identidad, la desaparición traza un espacio sin equivalente, un diferimiento cuyo vacío no es posible acallar. Así, desde el comienzo de la ronda de las Madres en Plaza de Mayo, lo no saldado insiste en el espacio simbólico, en los signos icónicos de pañuelos, siluetas, carteles, y en ese álbum móvil que madres, abuelas, hijos, hermanos, han construido en innumerables encuentros, actos, manifestaciones, con las fotografías de los suyos (los *nuestros*), clamando por una 'aparición', cuya imposibilidad señalaba sin embargo el lugar posible de los derechos y de la política. Álbum también desordenado, como el de Boltanski, donde se mezclan las cronologías, donde percute la irreparable disolución de los vínculos, no sólo entre los que no están, sino sobre todo en aquellos a quienes se ha arrebatado el derecho a la identidad familiar: los hijos apropiados. No solamente esta presencia urbana y recurrente traza sus lugares de memoria y de interpelación, sino también hay un homenaje gráfico, cotidiano: las fotos de los desaparecidos, acompañadas de breves dedicatorias, que, en un diario matutino, conmemoran las fechas respectivas de la desaparición como un desafío tenaz contra el olvido. Veinte años después, esos rostros serios o sonrientes, en general muy jóvenes, renuevan un impacto y una conmoción: no es posible saltarlos, no reparar en sus nombres, en sus cronologías, en la peculiar inscripción que los acompaña. No es posible *no mirar esos ojos que nos miran*.

Las fotos de los desaparecidos se instituyen así como presencia: su corporeidad atestigüa la huella de un ser

que no sólo es pasado y otredad, no solamente un 'haber sido' sino todavía una insistencia en el llegar a ser. La acumulación y la repetición, los tránsitos callejeros e infatigables de esos retratos libran asimismo una batalla contra la muerte, en su doble escándalo de ser silenciada y no natural. También aquí hay un reconocimiento generacional (gestos, rasgos, poses, estilos del retrato), un extraño aire familiar. Más allá de su singularidad, esas expresiones tomadas al azar de la cámara, en el aura pacífica del devenir cotidiano o el acontecimiento trascendente (la foto-carnet, la instantánea, el retrato informal, el casamiento, la graduación...), en esa indefensión ante la imprevisibilidad de los destinos, nos dejan en suspenso ante el *podría haber sido* de su historia, tal vez, tan próxima a la nuestra, agitando los propios fantasmas.

Deslizamiento de sentido que nos lleva de la magnitud del acontecimiento, de su dimensión histórica, épica y política, a la pequeña historia, a esa trama que tejen unos pocos indicios, unidos a la materialidad de un rostro que, desde la fotografía, establece un diálogo con quien lo mira, distinto cada vez, privado, personal. Está allí la fuerza del instante, la ingenuidad, la alegría o la preocupación, la insignificancia del registro de las estaciones obligadas de la vida y al mismo tiempo el *punctum*, lo que hace de esa imagen algo 'fuera de lugar' —de su tranquilo lugar en el álbum— y señala el vacío de lo trágico: vacío que nos incluye "de este lado" y nos solicita algo más que un acostumbamiento del mirar.

Hay un artículo reciente de W. T. Mitchell, con un curioso título: "*¿Qué es lo que realmente desean las imágenes?*" Allí, y sorteando la extrañeza de semejante pregunta, se plantea un desplazamiento de la consideración canónica en cuanto al poder de las imágenes (social, psicológico, performativo): en lugar de un análisis de lo que significan, en términos de códigos retóricos o interpretativos, o del modo en que expresan deseos o intencionalidades de su productor o de su (deslumbrado) receptor, propone considerar el modo en que *ellas* hablan —sin que esto suponga volver a las

prácticas del animismo—, desarticulando su posición de seducción hipnótica, invirtiendo su signo, colocando el poder no en la atracción de lo que ofrecen sino en lo que *piden*, en lo que les *falta*. Situando su poder en la falta, lo que nos piden las imágenes —y que deberíamos indagar, en cada caso, para comprenderlas mejor— sería entonces "*una idea de visibilidad acorde con su ontología*", ser vistas no como 'cosas' sino como "individuos complejos que ocupan múltiples posiciones de sujeto e identidades".<sup>11</sup>

La propuesta es sugerente: si aceptamos el hecho de que la personalización de las imágenes es entre nosotros tan viva como en sociedades precedentes, si, además, las vemos no meramente como huellas o desencarnados espíritus sino como sujetos de la falta, y por tanto en diálogo incesante con nuestra cualidad de perceptores, quizá estemos en mejor posición para preguntarnos por ese reclamo no acallado de las fotografías de los que no están: ¿qué desean esas imágenes, dispersas y recurrentes de nuestro álbum de familia colectivo? ¿qué nos *piden*?<sup>12</sup> Ellas no están allí simplemente como un obituario o un recordatorio, no simplemente irradian a la manera de iluminaciones momentáneas y dolorosas de un tiempo que fue, no solamente obedecen con docilidad a quienes batallan sin descanso por su *aparición*, o se prestan resignadamente al homenaje, sino que nos interrogan con fuerza pragmática desde una absoluta actualidad. ¿Habremos sabido realmente, en todos estos años, comprender y responder?

11. Según el autor, y retomando una clásica metáfora de Gombrich, la imagen desearía "ser saludada como un viejo conocido en la calle". Cf. W.J.T. Mitchell, "What do pictures really want?" en *October* No.77, Massachusetts, MIT Press, Verano 1996, pag. 82.

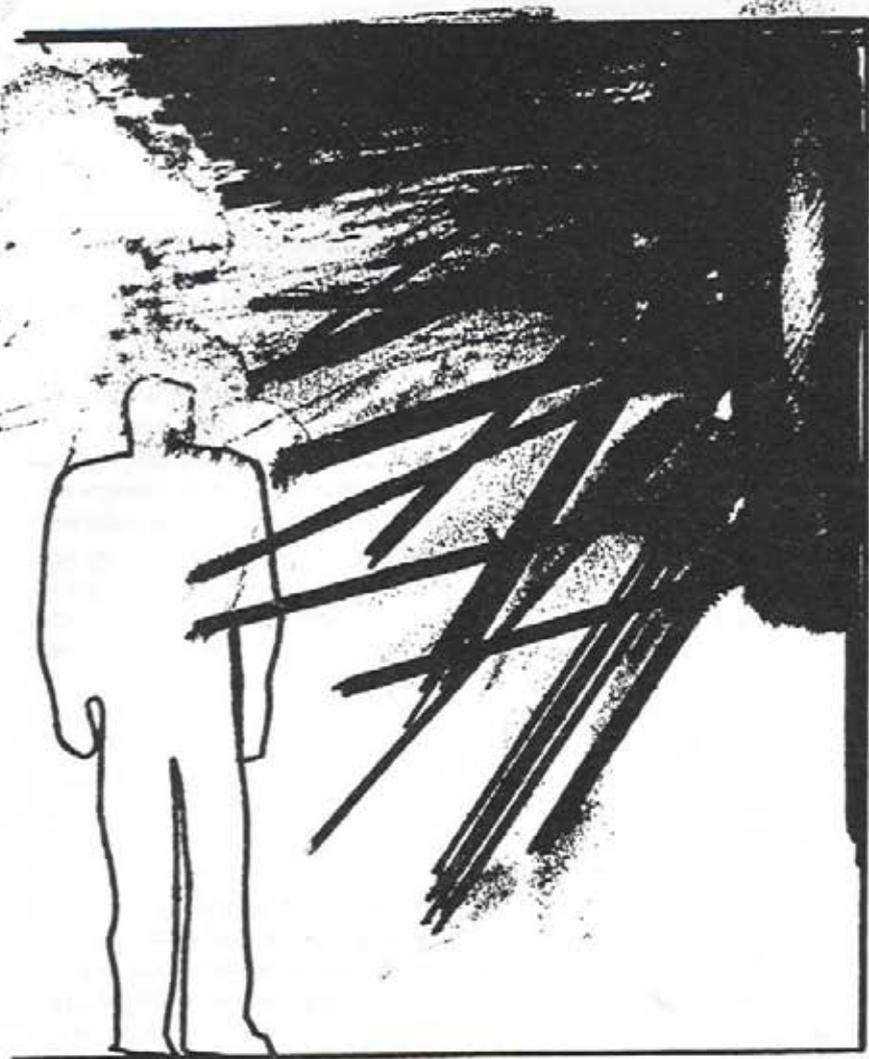
12. Casi al terminar este artículo, se realizó en el Colegio Nacional de Buenos Aires un homenaje a los desaparecidos alumnos y ex alumnos, en la conmemoración de los 20 años. Uno de los ritos principales, que ya tuvo lugar en otras casas de estudios, fue justamente el de colocar sus fotografías en un lugar destacado, tanto las grupales típicas de los cursos como algunas individuales, rodeadas por objetos personales (boletines, diplomas). El carácter fuertemente performativo de estas imágenes, lo que ellas *desearían* en ese lugar que guarda tanto de sus vidas, aparece inequívocamente aun en el relato periodístico. Cf. *Página* 12, 23/10/96.

## Los dos cuerpos del padre: sobre la posible existencia de un mito moderno

Jorge Belinsky

para María Teresa Gramuglio

12



*Uno elige la compañía de aquellos a los que uno mismo pertenecerá alguna vez: la de todos aquellos de tiempos pasados cuya obra aún hoy vive; aquellos que a uno le hablan, de los que uno se nutre. La gratitud que siente por ellos es gratitud por la vida misma.*

Elías Canetti, *Masa y poder*.

En su clásico estudio de 1957 acerca de "la ficción de los Dos Cuerpos del Rey" —el corruptible y el incorruptible, el que se consumía en el tiempo y el que perduraba sin principio ni fin— Ernst Kantorowicz señala: "La perpetuidad de la cabeza del reino y el concepto de un *rex qui nunquam moritur*, un 'rey que nunca muere',

dependía principalmente de la interacción de tres factores: la perpetuidad de la Dinastía, el carácter corporativo de la Corona y la inmortalidad de la Dignidad real. Estos tres factores coinciden vagamente con la ininterrumpida línea de cuerpos naturales reales, con la permanencia del cuerpo político representado por la cabeza junto

con los miembros, y con la inmortalidad del oficio, es decir, de la cabeza sola."<sup>1</sup>

Por su parte, Claude Lefort, siguiendo las huellas de Kantorowicz, analiza el surgimiento de la democracia y sus relaciones con el totalitarismo<sup>2</sup> como fenómenos vinculados con dos acontecimientos decisivos: la destrucción del cuerpo del rey como cabeza del poder político, con la correspondiente disolución de la corporeidad social, y lo que el propio Lefort llama "la emergencia de un lugar vacío", con los inevitables interrogantes y angustias que esa emergencia suscita.

Es razonable suponer que el psicoanálisis, dadas sus características, reflejará, de algún modo, los grandes acontecimientos sociales y políticos que llevaron del feudalismo a la democracia tal como la conocemos hoy y que eso será particularmente sensible en relación con un aspecto crucial del pensamiento freudiano: su capacidad de crear mitos.

El objetivo del presente ensayo es examinar los procedimientos de naturaleza retórica a través de los cuales se construye el mito del asesinato del padre y el modo como ese mito ale-

1. Ernst Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey* (1957), traducción de Susana Aikin Araluce y Rafael Blázquez Godoy, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 299.

2. Claude Lefort, "La imagen del cuerpo y el totalitarismo" y "Democracia y advenimiento de un 'lugar vacío'", incluidos en: Claude Lefort, *La invención democrática*, traducción de Enrique Lombrea Pallares, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1990.

goriza el tránsito histórico entre dos figuraciones del poder: la de "los dos cuerpos del rey", de Kantorowicz, y la del "lugar vacío", de Lefort.

## I

Formulado por primera vez en *Totem y tabú*, la considerable resonancia del mito del asesinato del padre obedece, al menos, a dos razones. En primer lugar, se hace cargo de ciertos elementos centrales de lo imaginario social y, al mismo tiempo, forma parte de ese imaginario. En segundo lugar, no sólo concierne a los orígenes de la sociedad y la cultura, sino que constituye, desde el punto de vista psicoanalítico, un límite infranqueable para todo pensamiento concerniente a esos orígenes.

*Totem y tabú* fue publicado en 1913 y ocupó siempre un lugar especial en la valoración que el propio Freud hacía de sus obras. Dividido en cuatro partes, de las cuales la última es la decisiva, el libro abunda en citas, glosas y paráfrasis de diversos autores, frente a los cuales Freud se sitúa en posición marginal. Sin embargo, esos autores, que constituyen la filiación científica de Freud y a los que éste reconoce, sin duda, su competencia, no funcionan, en sentido estricto, como autoridades para las materias tratadas en *Totem y tabú*. Más bien podría decirse que, ante todo, le sirven a Freud de contrapunto para su propio discurso.<sup>3</sup>

¿Dónde se autoriza pues el texto? Diremos, siguiendo a Michel de Certeau, que en una segunda filiación, la de los poetas, que incluye también a determinados filósofos: "Por un giro que le es habitual en los momentos cruciales de su análisis, [Freud], finalmente, no autoriza su concepción por pruebas, sino por la cita que da forma a su pensamiento".<sup>4</sup>

En el caso de *Totem y tabú*, esa segunda filiación, que ocupa el apartado final del texto, incluye tres autores —Shakespeare, Nietzsche y Goethe— que gobiernan tres versiones (tres traducciones) ulteriores del mito: Shakespeare la de *Sinopsis de las neurosis de transferencia* (una versión que

Freud nunca llegó a publicar); Nietzsche la de *Psicología de las masas y análisis del yo*; Goethe, por fin, la de *Moisés y la religión monoteísta*. Pero en este último caso, como después veremos, un cambio significativo se produce.

La división en dos genealogías de desigual categoría y función le permite a Freud, además, componer su propia 'novela familiar'. Porque hay dos familias, una humilde, la de los científicos, y otra noble, la de los poetas. Freud se ubica, explícitamente, en la serie de los científicos: su filiación, en consecuencia, es humilde. Pero, al mismo tiempo y muy sutilmente, deja bien claro con su escritura que su verdadero origen es noble, que él pertenece, en verdad, al linaje de los poetas. De este modo, Freud se aplica a sí mismo el esquema del mito del nacimiento del héroe que veinticinco años después aplicará a Moisés.

Lo anterior conduce a una situación compleja en lo que concierne a las relaciones del autor con su escritura, a la vez que trae a primer plano la cuestión de sus procedimientos retóricos.

Porque Freud opera según líneas bien definidas. Frente a los autores de la genealogía científica, se sitúa en un eje de sustituciones donde su propia opinión se enfrenta a la de cada uno de ellos en juegos de diferencias y de semejanzas. En cambio, si se toma el conjunto de esos autores, y no cada uno en particular, lo que aparece es un régimen de contigüidad: Freud se considera como uno más de ese conjunto; pero, al ser entre los investigadores el representante de los poetas, es diferente de ellos. En suma, él es y no es parte de ese mundo; y esta doble condición lo transforma en algo extraño, acaso siniestro, porque ser y no ser a la vez es la cualidad por excelencia de la muerte.

¿Ocurre lo mismo con la otra genealogía?; ¿se ubica Freud en relación con los poetas en aquel doble eje, metafórico y metonímico, o son otras las figuras a las que debemos apelar para entender la relación?

Para responder a estas preguntas hay que recordar que en los dos primeros apartados de la cuarta parte de

*Totem y tabú* Freud se ocupa, largamente, de las diversas teorías acerca del origen y la génesis del totemismo. Una extensa nota a pie de página sitúa a los personajes y delimita el terreno: "las personas que recopilan las observaciones no son las mismas que las procesan y examinan; las primeras son viajeros y misioneros, las segundas son eruditos que pueden no haber visto nunca a los objetos de su investigación".<sup>5</sup>

Los viajeros, por consiguiente, componen crónicas de su experiencia directa sin comprender, sin embargo, su alcance; los eruditos, al contrario, dan cuenta de ese alcance, pero lo hacen en crónicas de segundo grado, relatos acerca de relatos. Conforme a esta división, las 'crónicas freudianas' son relatos de tercer grado, ya que él trabaja sobre el material de los eruditos. Esta extrema refracción pone al descubierto, si se introduce la otra genealogía, una suerte de juego especular: la relación de los eruditos con los viajeros refleja la que Freud mantiene con esos otros viajeros que son los poetas. Desde esta perspectiva, Freud explora, en nombre de la ciencia, lo que los poetas intuyeron y soñaron para él.

En *Totem y tabú*, la exposición entera está dominada por cierto número de grandes oposiciones, la primera de las cuales —luz contra tinieblas— se inicia, casi al final del segundo apartado, con la resignada admisión de Frazer: "el origen último de la exogamia, y junto con él de la ley del incesto ... continúa siendo casi tan oscuro como siempre" (p. 127).

Entonces, abandonando el margen de las glosas, las paráfrasis, las citas y la cuidadosa exposición de teorías y de crónicas, Freud entra, majestuosa-

3. Aunque no se autorice en ellos, Freud se "apodera", en gran medida, de las constataciones que hacen; y esto supone, evidentemente, una ganancia de autoridad.

4. Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse*, París, Gallimard, 1987, cap. VI, p. 139 (mi traducción).

5. Sigmund Freud, *Totem y tabú* (1913), en *Obras Completas*, XIII, traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1976/1980, p. 105. En adelante, todas las paginaciones entre paréntesis en el texto corresponden a esta obra.

mente, en el cuerpo del texto justo con la primera frase del tercer apartado: "Un sólo rayo de luz arroja la experiencia psicoanalítica en esta oscuridad" (p. 129). Es una entrada majestuosa y a la vez astuta: no luz frente a tinieblas, sino un sólo rayo de luz en medio de la oscuridad.

14 Pero entre la 'confesión' de Frazer y su propia entrada, Freud intercala otro ensayo de explicación de la génesis del horror al incesto: el de Darwin y Atkinson (p. 127). Un ensayo de índole muy diferente a los considerados hasta ese momento, según dice Freud, ya que se caracteriza por ser una deducción histórico-conjetural (*historische Ableitung*). El intento en cuestión "se anuda a una hipótesis de Charles Darwin sobre el estado primordial del ser humano"; según Darwin, "el hombre vivió originariamente en hordas más pequeñas, dentro de las cuales los celos del macho más viejo y más fuerte impedían la promiscuidad sexual". Atkinson, a su vez, apoyándose en esos resultados, concluyó que "esas constelaciones de la horda primordial darwiniana necesariamente establecían en la práctica la exogamia de los varones jóvenes", y de ahí dedujo el origen del totemismo y una versión del asesinato del padre sorprendentemente próxima a la del mito de *Totem y tabú*.

Como es habitual en él, Freud compone un delicado tejido de posibles soluciones al enigma planteado: el horror al incesto, el origen último del totemismo y la exogamia. Y esas so-

luciones son como asíntotas que se aproximan cada vez más a la recta (en el fondo infinita) de su solución; que no es, exactamente, la solución, sino una alegoría de ésta.

El relato se vuelve después, en un giro significativo, hacia Robertson Smith, al cual Freud dedica, en el cuarto apartado, un elogio encendido y sin reservas, ya que en su obra encuentra la pieza clave para la construcción del mito: el banquete totémico.

En efecto, en su estudio acerca de la religión de los semitas, Robertson Smith había postulado que ese banquete formaba parte del sistema totemista desde sus inicios mismos. Y había postulado también que el sacrificio en el altar, pieza esencial —para él— en todas las religiones, era, en sus inicios, un acto de camaradería, una comunión entre la deidad y sus adoradores.

Para Freud, desde esa perspectiva, el sagrado misterio de la muerte sacrificial, el no menos sagrado vínculo que une a los participantes del acto entre sí y con su dios, las uniones de sangre a través de las cuales los hombres contraen obligaciones recíprocas, la culpa compartida y la participación conjunta, la prohibición y la transgresión, todos estos elementos son como órbitas concéntricas que giran alrededor de un núcleo central: la equivalencia entre el animal totémico y el padre y la sustitución de éste por aquél.

El apartado quinto es una puesta en escena de la escena del banquete totémico, es decir, una representación en el doble sentido de la palabra: re-

presentar algo y ser representante de algo. La muerte cruel del animal totémico y la devoración de su carne, de su sangre y de sus huesos, es una acción en la cual cada uno de los individuos transgrede la más íntima, la más primordial de las prohibiciones; y sin embargo, esa acción se legitima porque en ella participan *todos*, sin excepción posible. Es el misterio de la Ley, en cuanto la transgresión se vuelve fundante en la rememoración del acto fundador.

Muerto el totem, llorado y lamentado, estalla el más ruidoso júbilo festivo y las pulsiones se desencadenan como un torrente: "Una fiesta es un exceso permitido, más bien obligatorio, la violación solemne de una prohibición" (p. 142).

Estamos en el corazón mismo del asunto, ante las puertas del secreto del origen. Y más secreto aún si pensamos que ese estado primordial, postulado por Darwin, no ha sido observado en ninguna parte: por lejos que nos remontemos, sólo hallamos ligas de varones compuestas por miembros de iguales derechos y sometidos al sistema totemista, con sus restricciones y su herencia matrilineal.

¿Cómo se llegó entonces de lo que 'nunca fue visto' a lo que 'siempre hallamos'? Ninguna respuesta científica resultará suficiente, por la muy sencilla razón de que es preciso una hipótesis tan fantástica que sólo puede nacer en el alma de un poeta que esté dispuesto a compartir los destinos de la ciencia:

## REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

DIRECTORA:  
NELLY RICHARD

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES

1 año, 3 números, vía aérea

Personal U\$S 20 / Instituciones U\$S 30

Adjuntar cheque a nombre de Nelly Richard. Revista de Crítica Cultural, Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

## ESTUDIOS

Director: Héctor Schmucler

Sec. de redacción:  
Elsa Chanaguir y Horacio Crespo

Revista del Centro de Estudios Avanzados  
Universidad Nacional de Córdoba

Av. Vélez Sarsfield 153

Córdoba

"Un día los hermanos expulsados se aliaron, mataron y devoraron al padre, y así pusieron fin a la horda paterna. Unidos osaron hacer y llevaron a cabo lo que individualmente les hubiera resultado imposible [...] El violento padre primordial era por cierto el arquetipo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la banda de hermanos. Y ahora, en el acto de la devoración, consumaban la identificación con él, cada uno se apropiaba de una parte de su fuerza. El banquete totémico, acaso la primera fiesta de la humanidad, sería la repetición y celebración recordatoria de aquella hazaña memorable y criminal con la cual tuvieron comienzo tantas cosas: las organizaciones sociales, las limitaciones éticas y la religión" (p. 143).

Una vez enunciado el mito, el relato freudiano prosigue con un breve pantallazo hacia el antes —el violento padre originario era, recordemos, el arquetipo (*Vorbild*) envidiado y temido por sus futuros asesinos— y una firme referencia al después, que incluye, como pieza central, la repetición en el régimen de la fiesta sagrada.

El acto mismo es un corte que instala la oposición entre dos violencias: la del padre originario antes, la de los hermanos después. La primera, según dice Freud en *Psicología de las masas*, era ilimitada; la segunda, al contrario, se convertirá, superyó mediante, en la fuerza de sujeción de cada individuo a la comunidad a la que pertenece.

El después corresponde, sobre todo, al banquete totémico, esa primera fiesta de la humanidad que es tanto celebración recordatoria como repetición. Pero, ¿cuál es el acto celebrado y repetido: el de los hermanos asesinando al padre o el de Freud cuando lo crea (y lo mata) con su mito?

## II

Ya en el inicio mismo del enunciado del mito, su carácter performativo brota de la colisión entre el indicador temporal —un día— que introduce el enunciado de la acción y esa acción misma. Dicho de otro modo: los muchos días en que los padres mueren y seguirán muriendo (a veces, incluso, asesinados) contrastan con el día singular en que, por efecto del dictum

freudiano, el padre originario nace, pero nace muerto. En este sentido, el acto fundador funciona como único y múltiple a la vez: es corte entre el antes y el después, pero también vínculo secreto entre su propia condición fundante y las diversas líneas que preceden toda fundación.

A las oposiciones hasta aquí mencionadas, se suma ahora la de lo visible y lo invisible. El relato freudiano dice mucho acerca del futuro, de lo que ocurrió después del asesinato del padre, aunque para decirlo se remonte al pasado y transforme así ese futuro en un antiguo porvenir. En cambio, no dice nada, o casi nada, acerca del antes del acto fundador.

De este modo, el texto muestra (hace visible) el asesinato del padre y sus dilatadas consecuencias: las leyes, la ética, las grandes instituciones culturales. Al contrario, en lo referente al pasado, el texto lo revela, en el doble sentido de la palabra: lo oscurece y lo oculta con nuevos velos en el acto mismo de su supuesta revelación.

Respecto de ese movimiento, que va de lo visible a lo invisible y que muestra tanto como oculta, el texto es inequívoco: el estado primordial (*Urzustand*), el mítico momento, grandioso y tremendo, nunca ha sido observado. ¿Y cómo podía ser de otro modo si aquel 'estado primordial' corresponde, exactamente y dentro del régimen performativo, al acto mismo que crea (hace visible) al padre originario en el momento mismo de enunciarse el mito?

Lo crea, es cierto, pero también lo mata y, sobre todo, vela sus orígenes. Entre el acto fundador y la escritura freudiana hay una suerte de juego especular que envuelve y trastorna al lector. Y también hay, en *Totem y tabú*, una perturbadora ausencia: la de lo femenino. Porque en este acto primordial no hay mujeres o, al menos, el relato nada dice de ellas. Es un silencio elocuente; ya que bien podría ocurrir que lo femenino, ausente en las palabras, se presentifique en el texto como cuerpo. En este sentido, puede decirse que el texto 'devora' a sus lectores, como el autor 'devora' a sus linajes.

Si se vincula el acto fundador con sus consecuencias, es posible poner de

relieve un vínculo entre éste y la ley que es, al mismo tiempo, una articulación y una fractura. En efecto, el acto fundador está en el origen de las leyes y, puesto que éstas no pueden subsistir sin una ley de leyes, está también, o debería estar, en el origen de la Ley.

Así se produce el desplazamiento del acto a la ley que en él se origina. Pero el acto mismo, ¿está incluido en ese comienzo? En principio, el acto fundador está fuera de la ley,<sup>6</sup> al margen de ella; es decir, es exterior o anterior al origen, en la medida exacta en que ese origen, superyó mediante, es idéntico a la instauración del reino de las leyes.

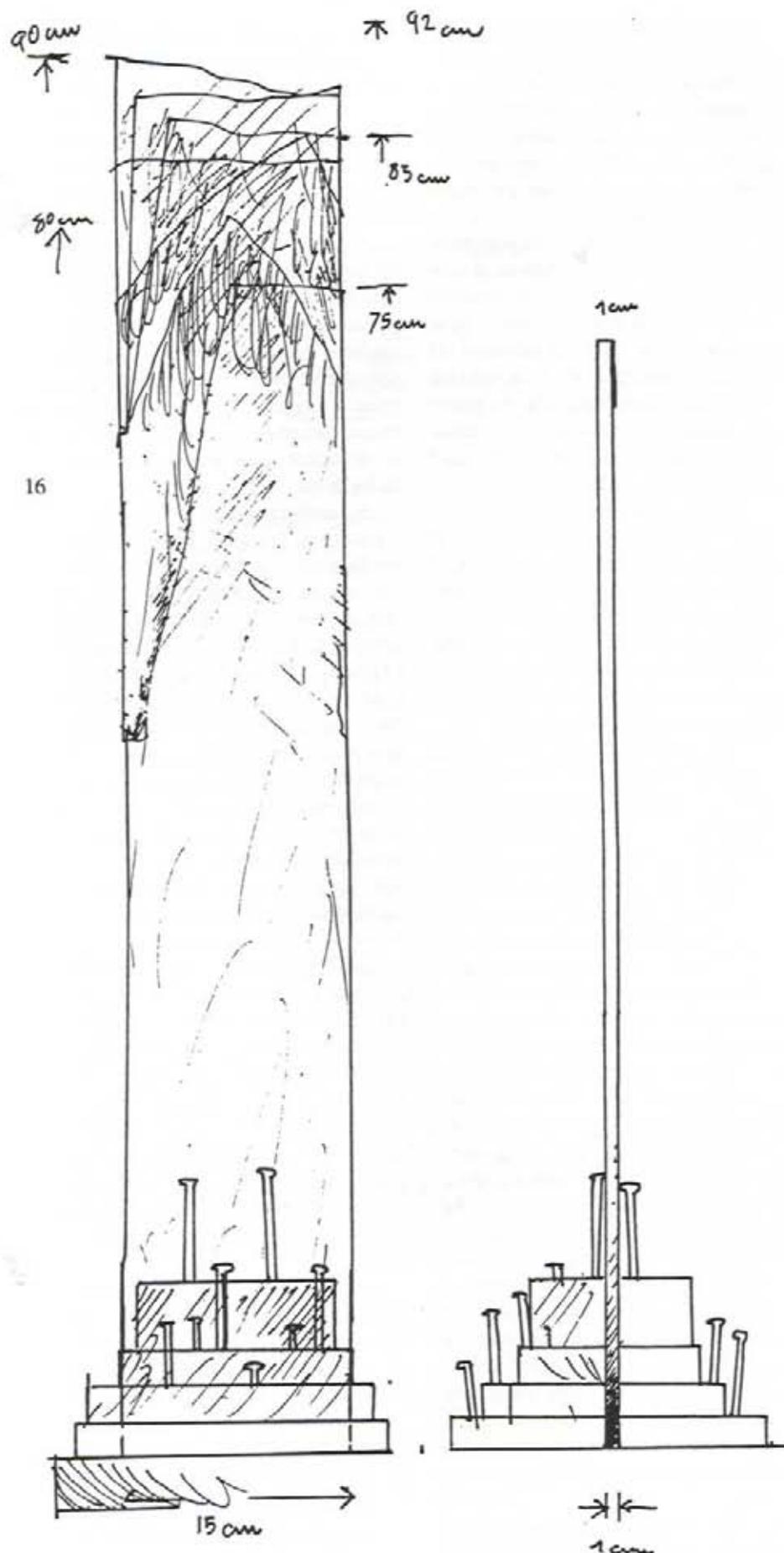
Sin embargo, dejar el acto fundador fuera de la ley no parece del todo satisfactorio. Sin duda, está más allá y más acá de las leyes e incluso de la Ley; pero acaso ese acto, por sus peculiares características, sea conforme a Otra ley. Porque, cuando Freud pronuncia su declaración solemne: "un día...", no sólo hace, en su particular presente, lo que él dice que ocurrió en la prehistoria de la humanidad y acaso teme que ocurra en el futuro de su propia historia, ya que ambas son indisociables. En verdad, hace algo más, algo de importancia decisiva para la cuestión de las relaciones del acto con la ley: formula una promesa.

En *Alegorías de la lectura*, a propósito de Rousseau, Paul de Man señala: "Todas las leyes están orientadas hacia el futuro y son prospectivas; su modo ilocucionario es el de la promesa. Por otro lado, toda promesa supone una fecha que es la de la promesa y, sin la cual, carecería de validez. Las leyes son notas promisorias en las que el presente de la promesa es siempre un pasado con respecto a su realización".<sup>7</sup>

Ahora bien, si toda promesa remite al futuro y supone una fecha, ¿qué promete Freud, a qué ley o a qué leyes se refiere? Promete hablar acerca de la matriz en la que el mito se en-

6. Cf. al respecto, Jacques Derrida, *La filosofía como institución*, Ediciones Juan Granica, Barcelona, 1984, ps. 111-113.

7. Paul de Man (1979), *Alegorías de la lectura*, traducción de Enrique Lynch, Barcelona, Editorial Lumen, 1990, p. 310.



gendrá, de los mecanismos a través de los cuales ese engendramiento se produjo y de la relación del mito con la Ley y con las leyes. Promete todo eso y fecha su promesa en el acto mismo de publicar su libro y hacer público su mito. Ese mito, entonces, es la declaración solemne (aunque también irónica) de una promesa.

Y esa promesa se refiere al origen, en el sentido que este término tiene para Walter Benjamin: "Por 'origen' no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis [...] Por consiguiente, el origen no se pone de relieve en la evidencia fáctica, sino que *concierna a su prehistoria y posthistoria*".<sup>8</sup>

### III

Hasta aquí se ha hablado de *Totem y tabú*. En *Psicología de las masas*, Freud ofrece otra versión en la cual el acto único que está en el comienzo de las grandes instituciones culturales y, en especial, de la religión, se proyecta al porvenir y, reflejándose en él, penetra en su propia prehistoria.<sup>9</sup> Dice: "En los albores de la historia humana [el padre originario] fue el *superhombre* que Nietzsche [sólo] esperaba del futuro"; pero que Freud, como lo muestra ese 'sólo' (omitido en la traducción castellana de José Etcheverry), espera *también* del pasado, que se transforma así en un antiguo porvenir.

En ese antiguo porvenir, "El padre originario de la horda no era todavía inmortal, como pasó a serlo más tarde por divinización. Cuando moría debía ser sustituido, lo reemplazaba probablemente un hijo más joven que hasta entonces había sido individuo-masa como los demás."

Según esta versión, centrada en la prehistoria del acto fundador, puede

8. Walter Benjamin (1963, 1972). *El origen del drama barroco alemán*, traducción de José Muñoz Millanes, Barcelona, Editorial Taurus, 1990, ps. 28/29 (el subrayado es mío).

9. *Psicología de las masas y análisis del yo*, en O. C., XVIII, p. 118.

decirse que antes del asesinato del padre existían dos tipos de relaciones: las que vinculaban al padre con la horda, incluyendo en ésta a las mujeres (madres, hijas y hermanas), y las que vinculaban al padre exclusivamente con el sucesor (que era, en general, el hijo menor, el preferido de la madre).

Quedan así delimitados dos cuerpos: el de la reproducción y el de la sucesión; el segundo, que garantiza la permanencia de la figura del padre originario con los atributos que Freud le asigna en el mito de *Totem y tabú*, es lo que se podría denominar *cuerpo de la paternidad pura*. El *Urvater* forma parte de esos dos cuerpos y es, al mismo tiempo, cabeza de ambos.

Con el asesinato del padre y su ulterior devoración, no sólo muere éste, muere también el orden sucesorio de la *paternidad pura*; y todo el conjunto de relaciones que ambas corporeidades determinan sufre un profundo reordenamiento en función del lugar vacío dejado por esa doble desaparición.

La añoranza del padre originario, pero también la del orden sucesorio en el que se fundaba el *cuerpo de la paternidad pura*, determinan el surgimiento de las diferentes formas religiosas. Se entiende entonces que para Freud, como lo mostrará en *Moisés y la religión monoteísta*, el movimiento culmine con la emergencia del cristianismo y el conflicto entre éste, como religión del Hijo, y el judaísmo, como religión del Padre.

En tal sentido, el conjunto de los elementos retóricos del mito se transforma en una alegoría política que refleja, con ciertos recaudos, los grandes acontecimientos sociales y políticos que llevaron del feudalismo a la democracia tal como la conocemos hoy. El mito alegoriza el tránsito histórico entre dos figuraciones del poder: la de "los dos cuerpos del rey", de Kantorowicz, y la del "lugar vacío", de Lefort.

En el estudio citado al principio de este trabajo, Ernst Kantorowicz sostiene que la doctrina de los *dos Cuerpos del Rey* es una rama del pensamiento político cristiano y que la imagen del cuerpo del rey, como cuerpo doble, a la vez mortal e inmortal,

individual y colectivo, se moldeó, ante todo, en la imagen de Cristo. ¿Y no hay acaso una sugestiva semejanza entre lo que Kantorowicz describe y el estado-de-cosas que precede al asesinato del padre, tal como ese estado se desprende de la reconstrucción de los textos freudianos?

Por su parte, de los dos acontecimientos que Claude Lefort vincula al surgimiento de la democracia y sus relaciones con el totalitarismo, ¿no es el primero de ellos, que consiste en la destrucción del cuerpo del rey como cabeza del poder político, con la correspondiente disolución de la corporeidad social y la separación de los individuos de esa corporeidad donde hallaban su lugar natural, un proceso semejante, con ciertos recaudos, al que se verifica en el tránsito de la horda paterna a la liga de hermanos?

En cuanto al segundo de esos acontecimientos, no puede decirse, naturalmente, que el lugar vacío que deja el asesinato del padre sea idéntico a aquél al que Lefort se refiere; pero existe entre ambos cierta semejanza en cuanto a la función. Más aún, si la consecuencia principal de la angustia despertada por la pérdida de la figura del padre originario condujo, en aquellos tiempos remotos imaginados por Freud, al surgimiento del espacio de lo religioso, puede (y digo simplemente 'puede') que las formas totalitarias descriptas por Lefort ocupen hoy ese espacio.

#### IV

Obstinado explorador de lo remoto, Freud tropieza con lo inevitable: el origen es un perpetuo deslizamiento de sí ante sí, una eterna traducción de sí mismo. Entonces, o bien se detiene el movimiento apelando a una causa primera, en definitiva, a una figura de Dios; o bien se trastorna el movimiento entero arrancándolo, por así decirlo, de sus goznes.

Mientras alegoriza el pasaje de los dos cuerpos del rey al lugar vacío del poder, la narración freudiana describe una inmensa parábola, en cuyo punto culminante el mito se desdobra, transformándose en alegoría de sí mismo.

en prosopopeya de algo que todavía está por nacer.

Como si el porvenir lo asaltara por la espalda, Freud camina, con pisadas extrañas, sobre la huella de sus propios pasos. Entonces, el tiempo que dibujan esos pasos en el curso de la historia de esa huella no es ya lineal, ni cíclico: es tiempo en zig zag, tiempo quebrado que atraviesa otros pasos y otras huellas con movimiento semejante en su trazado, y en la ley que lo gobierna, al del caballo en el juego de ajedrez.

Por eso, y por extraño que parezca, hay que admitir que la narración freudiana acerca del asesinato del padre *termina* en 1913, con la última línea de *Totem y tabú*, y *se inicia* en 1938, en *Moisés y la religión monoteísta*, con una cita de Schiller: "Lo que está destinado a una vida inmortal en el canto/tiene que sucumbir en la vida".<sup>10</sup>

En su creciente complejidad, la escritura freudiana genera un espacio más acá y más allá del texto: "El acontecer histórico será narrado en una condensación grandiosa, como si hubiera sucedido de un golpe lo que en realidad ha demandado milenios y en esa larga época se ha repetido innumerables veces".

La condensación, como se sabe, fue considerada una forma de metonimia por Jakobson y de metáfora por Lacan. Sin embargo, me parece mejor conservar el término original y destacar lo que la condensación tiene de específico: su modo de jugar con la particular tensión entre lo uno y lo múltiple gracias a operaciones de fragmentación, de fusión y de desdoblamiento.

Así, en el mito freudiano, no se trata ya de los muchos padres ni de las muchas hordas de Atkinson o Darwin, sino de la Horda y del Padre. Del mismo modo, los múltiples acontecimientos repetidos a lo largo de milenios, se funden en un único momento.

Paralelamente a esos movimientos de fragmentación y de fusión, se opera un desdoblamiento que afecta al narrador y a lo narrado: hay dos histo-

10. *Moisés y la religión monoteísta*, en O. C., XXIII, p. 97.

rias —la de Moisés y el pueblo judío y la de Freud y su propia, creciente, descendencia—, y dos narradores, uno singular, Freud, el otro múltiple, sus futuros exégetas.

18 La versión de *Psicología de las masas* tenía que ver con la prehistoria del mito, con lo que ocurría antes del acto fundador (la muerte, no el asesinato, del padre; el problema de la sucesión). La versión de *Moisés y la religión monoteísta*, en cambio, alude a la posthistoria y, por consiguiente, la cuestión de la autorización ocupa, en esa obra, un lugar muy importante. Dijimos al principio que Goethe debía autorizar la versión de *Moisés y la religión monoteísta*. Sin embargo, aparece aquí desplazado al lugar de precursor: será aquél que ya había intuido, sin prueba alguna, el asesinato de Moisés.<sup>11</sup> Y esto, naturalmente, se refleja en la formulación correspondiente del mito: "Tras estas elucidaciones no vacilo en declarar que los seres humanos han sabido siempre —de aquella particular manera— que antaño poseyeron un padre primordial y lo mataron".<sup>12</sup>

Comparando tal formulación con la de *Totem y tabú*, destacan dos elementos: primero, el performativo es aquí manifiesto ("no vacilo en declarar..."); segundo, el crimen no es ya imputado a los hijos expulsados, sino a la humanidad entera ("los seres humanos han sabido siempre...").

En este punto Freud pone en marcha su peculiar mecanismo de autorización, con palabras semejantes a las

empleadas en *Totem y tabú*: "a uno le viene a la memoria la sentencia del poeta". Pero ese poeta ya no es Goethe ("Lo que has heredado de tus padres/adquíerelo a fin de poseerlo"), sino Schiller ("Lo que está destinado a una vida inmortal en el canto/tiene que sucumbir en la vida"), citado por su nombre y con la correspondiente referencia al título del poema —*Los dioses de Grecia*— a pie de página. En realidad, Freud se autoriza en dos tiempos: primero se apodera de lo heredado, conforme a las palabras de Goethe; después, asegura esa posesión en la muerte y la inmortalidad cantadas por Schiller.

Pero el deslizamiento de Goethe a Schiller tiene que ver, en lo esencial, con la cuestión del porqué del asesinato del padre. De acuerdo con la versión de *Psicología de las masas*, el padre llegó a ser inmortal porque fue asesinado. Pero ahora, en *Moisés y la religión monoteísta*, comprendemos que la causación es de un orden diferente: el padre fue asesinado porque tenía que ser inmortal.

Por último, la apelación a Schiller muestra la 'condensación' del psicoanalista y el poeta. Como observa acertadamente Michel de Certeau: "El poema schilleriano dice lo que es el poema (en este sentido es metadiscursivo...). Su cita por el discurso freudiano consiste para éste en hacer, o en devenir, lo que él dice (en este sentido, es performativo). La escritura freudiana hace lo que dice".<sup>13</sup>

Estoy de acuerdo con Michel de

Certeau en que el régimen freudiano es, en lo esencial, performativo. Sin embargo, en el momento de iniciar la andadura del mito, Freud no hace lo que él dice, sino lo que dice otro (el poeta) u otra (la poesía); y por eso Schiller es claramente citado, a diferencia de lo que ocurre con Goethe en la frase final de *Totem y tabú*, la frase con la cual concluye la andadura del mito.

Porque esa frase ("En el comienzo fue la acción") no es pronunciada, en sentido estricto, por Goethe, sino por Fausto y éste, al hacerlo, parodia el versículo inicial del evangelio de san Juan, cuya palabra remite a Cristo, que es la Palabra (Juan, 1, 1) y también la Verdad (Juan, 14, 6). Pero Cristo no responde a la pregunta de Pilatos: "¿qué es la verdad?" (Juan, 18, 38), dejando así abierta la cuestión al porvenir.

## V

En el último pasaje de *Totem y tabú*, Freud utiliza la retórica de la duda: se detiene y vacila, preguntándose si los hijos realmente asesinaron al padre o sólo fantasearon su muerte. Observa que en el primitivo la acción es un sustituto del pensamiento y en el neurótico el pensamiento un sustituto de

11. *Moisés y la religión monoteísta*, en O. C., XXIII, p. 86.

12. Op. cit., p. 97.

13. Op. cit. en nota 4, p. 139 (mi traducción).

# Espacios

de crítica y producción

Publicación de la  
Facultad de Filosofía y Letras - UBA

Comité de redacción: Jorge Dotti, Gladys Palau,  
José Sazbon, Pablo Gentili

Secretario de redacción: Carlos Dámaso Martínez

## ESTUDIOS SOCIALES

Revista Universitaria Semestral

Nº 10 - Primer semestre 1996

Historia y ciencias sociales / Política y  
sociedad democrática / Robert Darnton  
conversa con la historia cultural

Ravel - Barros - Romero - Belmartino  
Gayol - Falcón - MacKinnon - Yannoulas

Coeditores: Depto. de Extensión Universitaria y  
CEDEHIS, UNL / CIESAL, UNR / GEHISO, UNC.

Sede editorial: 9 de Julio 2154 (3000) Santa Fe  
Tel.: (042) 211881

la acción (nótese que, en ambos casos, se trata de operaciones de sustitución, es decir, de naturaleza metafórica). Por fin, parece decidirse: "opino...que"; pero antes de concluir introduce una condicional que expresa una reserva interior, a la vez que desliza su opinión hacia una forma velada de la primera persona ("uno tiene derecho a suponer"). Recién entonces concluye la frase: "Y por eso yo opino, aun sin pronunciarme acerca de la certeza última de la decisión, que en el caso que ahora examinamos uno tiene derecho a suponer: En el comienzo fue la acción (*Im Anfang war die Tat*)."

De *Totem y tabú a Moisés y la religión monoteísta*, el origen se proyectaba al porvenir y Schiller autorizaba el nuevo comienzo: "Lo que está destinado a una vida inmortal en el canto/tiene que sucumbir en la vida". Ahora, en el movimiento que va de *Moisés y la religión monoteísta a Totem y tabú*, ¿cómo funciona el problema de la autorización?

En el comienzo fue la acción. Al parodiar el evangelio de san Juan, Fausto se aproxima, sabiéndolo o sin saberlo, a la tradición veterotestamentaria: "En el comienzo creó Dios (*Bereishit bara Elohim*) los cielos y la tierra". Y creó, así lo dice la tradición cabalística, con letras y palabras: En el comienzo fue la escritura.

Pero la frase, así interpretada, está puesta en la última línea de *Totem y tabú*; es decir, cuando el acto de escribir ya se ha consumado. Con mano hábil, Freud cierra el círculo alrededor de una pregunta clave: ¿cómo y dónde se autoriza un final cuando se trata, como es el caso, de la construcción de un mito que se quiere diferente de los otros a causa, precisamente, del final?

Porque con el asesinato del padre originario aparece un lugar vacío, fuente de esperanzas y temores. Desde entonces, quienquiera lo ocupe, siempre de manera transitoria, sabe que el fundamento último de su autoridad está en ese crimen, en sus antecedentes y en sus consecuencias. De acuerdo con la versión de *Psicología de las masas* —autorizada, conviene recordarlo, por Nietzsche— el cuerpo de la paternidad pura perduraba, sin

principio ni fin: cuando el padre moría era sustituido por un hijo que, hasta ese momento, había sido individuo-masa como los demás. En aquellos tiempos, el padre originario "no era todavía inmortal, como pasó a serlo más tarde por divinización".<sup>14</sup>

Pero en este punto Freud se equivoca: la divinización (*Vergottung*) no transforma al viejo padre en inmortal (*unsterblich*), sino que, en el curso de la historia de las religiones, con la aparición de los grandes monoteísmos, lo convierte en eterno (*ewig*).

La inmortalidad, por el contrario, pertenece a otros ámbitos: el de la poesía, por ejemplo. El poeta inmortaliza a sus héroes y aspira él mismo a ser inmortal en sus obras. Es razonable suponer que Freud, en la construcción de su mito, obedezca a idénticas razones.

Sin embargo, las fronteras entre poesía y religión no son tan precisas: los mismos motivos que condujeron a la creación de las formaciones religiosas, condujeron también a la producción de grandes creaciones poéticas. En consecuencia, Freud, en el momento de autorizar la conclusión del mito y con ella la construcción entera, se enfrenta a un problema de gran complejidad, un problema ausente hasta ese momento. Si, conforme a su proceder habitual, se autoriza en los poetas, retrocede a aquellos motivos y su mito, en ese sentido, no sería ya diferente de los otros. Si, por el contrario,

prescinde de ellos, sólo queda la autoridad del propio texto, lo que le conferiría a éste un carácter sagrado.

Como alegoría política, el mito freudiano, dijimos, refleja el tránsito de la doctrina de los dos cuerpos del rey, descrita por Kantorowicz, a la producción del lugar vacío postulado por Lefort. Ahora, como alegoría de sí mismo, el mito encuentra ese tránsito en el límite de su propia historia; y allí debe figurarlo.

Por eso, tal vez, en el modo de presentar la última línea de *Totem y tabú*, Freud, aunque sugiere que la frase es de otro, indica también que no se trata de una cita en el sentido corriente del término.<sup>15</sup> Y lo hace sin pronunciar una sola palabra, recurriendo a procedimientos de naturaleza exclusivamente tipográfica, ésos que Derrida llama, y con razón, *áfonos*:<sup>16</sup> ausencia de comillas; mayúscula después de los dos puntos.

Los procedimientos tipográficos poseen, a veces, algo de misterioso y sutil. Gracias a ellos, Freud confía al futuro el final del mito y establece un pacto, secreto pero firme, con su posteridad: cesa de ser el intérprete de mundos y de historias para transformarse en guía de las interpretaciones por venir. En los términos de Kantorowicz y Lefort, el lugar de la autorización se ha convertido, definitivamente, en un lugar vacío.

Barcelona, 1996

14. *Psicología de las masas*, en O. C., XVIII, p. 118.

15. Porque la autoría está fuera de duda: Goethe ya es inmortal. Y cuando Freud emplea esa frase, que es de todos y de nadie, lo hace, seguramente, con la esperanza (confesada o no) de que alguien, alguna vez, emplee de la misma manera otra frase: Un día los hermanos expulsados se aliaron, mataron y devoraron al padre.

16. "Pero entonces, ¿qué tiene de espectacular esta cita? ¿de bastante discretamente espectacular, sin embargo, como para que no se haya reparado nunca en ello? El juego mudo de las comillas. Pues nosotros tomamos en serio lo que se juega en ese juego. Nos interesamos

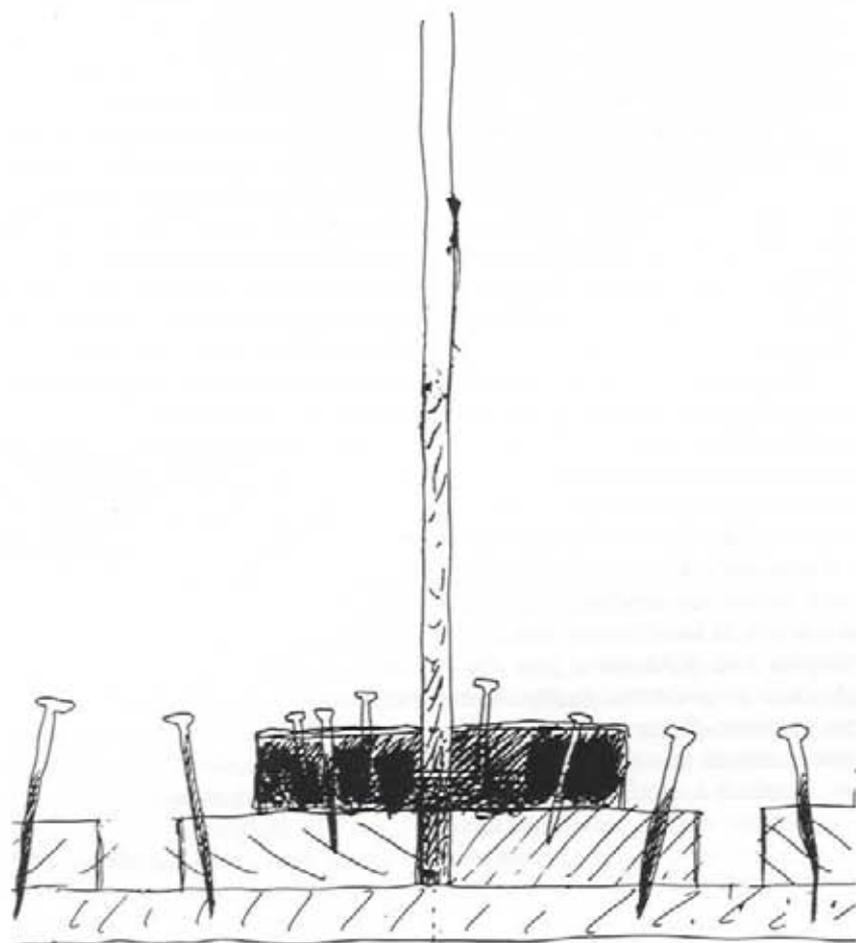
siempre en esa dramaturgia —que es también una pragmática— de las señales de lectura, en el envite de esas marionetas tipográficas, en ese juego de manos, en una manuscritura artesanal y tan ágil. La mano calcula muy rápido. Máquina en silencio, supuestamente sin máquina, la alternancia instantánea de un *fort/da*, la aparición súbita, después de la desaparición de esas pequeñas formas áfonas que dicen y cambian todo según se las muestre o se las oculte". Jacques Derrida, *De l'esprit*, Éditions Galilée, París, 1987, p. 105, mi traducción. Hay versión castellana: *Del espíritu*, traducción de Manuel Arranz Lázaro, Pre-textos, Valencia, 1989; el fragmento citado figura en p. 108.

## Culto a la distracción

### Sobre los palacios del cine en Berlín

Siegfried Kracauer

20



Este año se han cumplido treinta de la muerte de Siegfried Kracauer en Nueva York. Nacido en Frankfurt en 1889 y exiliado en los Estados Unidos desde 1941, Kracauer fue una de las figuras más ricas de la cultura de Weimar y una de las menos traducidas al castellano. De él se conocen casi exclusivamente sus estudios sobre cine escritos en los Estados Unidos (De Caligari a Hitler, de 1947, y Teoría del film, de 1960), aunque existe una traducción hoy inhallable de Jacques Offenbach y la París de su tiempo, de 1937. Doctorado en ingeniería, arquitecto de profesión, discípulo de Simmel junto a Bloch y Benjamin, ingresó en el periódico Frankfurter Zeitung en 1920 y en 1930 pasó a la sección berlinesa, dedicándose al periodismo, la crítica literaria, el análisis cultural, la crítica cinematográfica, el ensayo sociológico, siempre desde una posición lateral a los medios académicos y a su propio grupo de referencia intelectual, la 'escuela de Frankfurt'. "Culto a la distracción" es uno de los artículos de Frankfurter Zeitung (1926) que el propio Kracauer compiló en libro en 1963: se reproduce de la edición norteamericana The Mass Ornament. Weimar Essays (Harvard, 1995), con traducción de Jorge Myers.

En Berlín, los grandes cines son palacios del entretenimiento; llamarlos simplemente cines sería faltarles el respeto. Los cines todavía abundan en el viejo Berlín y en los suburbios, frecuentados por un público de vecindario, pero incluso allí su número va disminuyendo. Más que tales cines o que los teatros comunes, los palacios del cine, ópticas comarcas encantadas, están plasmando el rostro de Berlín. Los palacios UFA (sobre todo el del Zoo), el Capitol construido por Poelzig,<sup>1</sup> el Marmorhaus y tantos otros agotan sus localidades todos los días. El recién terminado Gloria-Palast demuestra que el estilo sigue avanzando en la misma dirección.

La marca de estos teatros de masas es su elegante *esplendor de superficie*. Como los lobbies de hotel, son santuarios dedicados al cultivo del placer; su *glamour* busca el enaltecimiento. Aunque la arquitectura, esforzada por crear una atmósfera, probablemente bombardeada a su público, de ningún modo degenera en la bárbara pomposidad de las iglesias laicas del período guillermino —como el *Rhinegold*, que persigue la ilusión de albergar un wagneriano tesoro de los Nibelungos. La arquitectura de los palacios del cine

1. Hans Poelzig (1869-1936) fue uno de los fundadores del movimiento moderno en la arquitectura alemana. Diseñó el gran teatro de ópera para Max Reinhardt en Berlín (1919), con su famosa cúpula con 'estalactitas', así como el cine Capitol (1928-1929). También hizo la escenografía expresionista para la segunda versión del film *Golem*, de Paul Wegener.

evita esos excesos estilísticos. El buen gusto define las dimensiones y, con refinada fantasía artesanal, genera el costoso decorado de los interiores. El *Gloria-Palast* quiere ser un teatro barroco. La comunidad de los fieles, que se cuenta por miles, puede estar satisfecha pues sus lugares de encuentro son una digna morada.

Los programas también despliegan esta grandiosidad. Ha pasado el tiempo en que las películas se proyectaban una tras otra, en continuado, con su respectivo acompañamiento musical. Los principales teatros siguen el estilo americano de espectáculo concebido como unidad que integra al film en un todo mayor. El programa ha crecido para convertirse en una revista para aficionados y el espectáculo estructura una profusión de números artísticos. Una criatura centelleante y teatral surge de este conjunto: la *obra de arte total de efectos*.

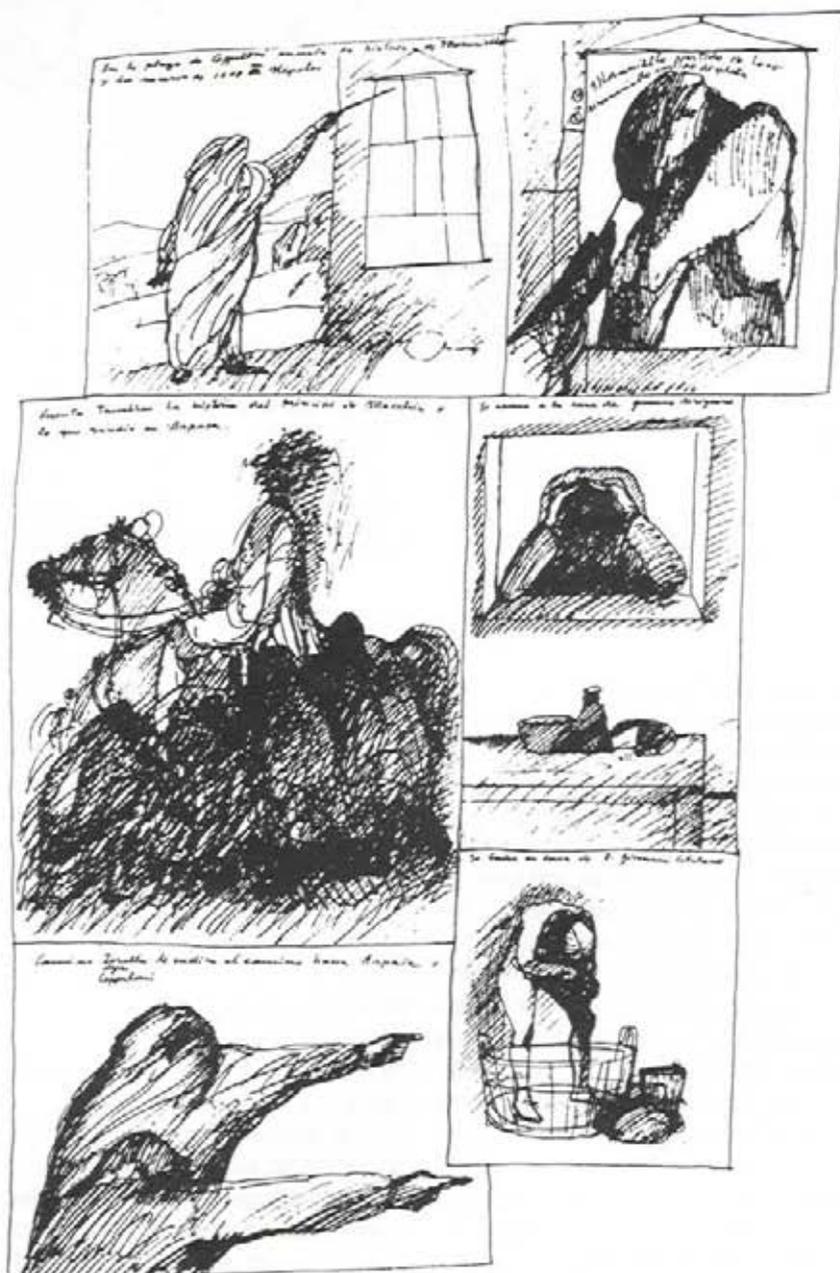
Esta obra de arte total de efectos asalta los sentidos utilizando todos los medios posibles. Los reflectores inundan el auditorio con sus rayos de luz que salpican los alegres cortinados y ondean a través de encajes de cristales coloridos y casi orgánicos. La orquesta se impone como una potencia independiente cuya acústica se refuerza con el responsorio de la iluminación. A cada emoción corresponde un sonido y un color —un caleidoscopio visual y auditivo para la actividad física que tiene lugar en escena: pantomima y ballet. Después de estos números, la superficie blanca desciende y los sucesos de la escena tridimensional se funden imperceptiblemente con las ilusiones bidimensionales.

Junto con el teatro de revistas, estos shows son la principal atracción berlinesa. Elevan el entretenimiento al nivel de la cultura; su objetivo son las *masas*.

Las masas también existen en *provincia*, pero allí están sometidas a una presión que impide un desarrollo espiritual a tono con su magnitud y peso social. En los centros industriales, donde son numerosos, los obreros soportan una carga tal que les impide realizar su propio modo de vida. Reciben los desperdicios obsoletos del

entretenimiento de las clases altas que, pese a una repetida pretensión de superioridad, sólo tienen ambiciones culturales limitadas. En los pueblos más grandes de provincia, donde la industria no domina por completo, las fuerzas tradicionales son tan poderosas que las masas no pueden dar forma a una estructura espiritual propia. La burguesía se aparta de las masas, como si el crecimiento de este reservorio humano no significara nada, y conserva así la ilusión de custodiar la cultura y la educación. Su arrogancia, que produce oasis de cartón pintado, gravita sobre las masas y denigra su esparcimiento.

No puede pasarse por alto que *cuatro millones* de personas viven en Berlín. Su movimiento transforma la vida de la calle en la inevitable calle de la vida, produciendo configuraciones que invaden hasta el espacio doméstico. En la medida en que esta gente se perciba a sí misma como masa, desarrollará, en la esfera espiritual y cultural, poderes productivos merecedores de financiamiento. Las masas ya no están libradas sólo a sus propios recursos. Rechazan las sobras que les tiran y exigen sentarse a mesas bien servidas. Poco lugar les queda a las llamadas clases cultas, que se ven obligadas a sumar-





se al festín o mirarlo desde una distancia snob. Como sea, su aislamiento provinciano ha concluido, porque están siendo absorbidas por las masas en un proceso que genera un *público cosmopolita homogéneo*, que responde del *mismo* modo, se trate de un director de banco o de un vendedor, de una diva o de una mecanógrafa. Las quejas autocomplacientes sobre este giro hacia el gusto de masas llegan a destiempo; la herencia cultural que las masas rechazan se ha convertido en una propiedad meramente histórica, porque cambió la realidad económica y social a la que correspondía.

Los críticos amonestan a los berlineses por ser *adictos a la distracción*. Este es un reproche pequeñoburgués.

Sin dudas, la adicción a la distracción es mayor en Berlín que en las provincias, pero en Berlín también es más fuerte y tangible la tensión a la que las masas están sujetas; se trata de una tensión esencialmente formal, que llena sus días plenamente sin otorgarles plenitud. Una carencia semejante requiere compensación, pero ella sólo puede ser articulada en los términos de la misma esfera de superficie que motivó la carencia. La forma de ocupar el tiempo libre corresponde necesariamente a la forma de la ocupación, que es un negocio.<sup>2</sup>

Un instinto certero se encarga de satisfacer la necesidad de entretenimiento. El diseño interior de los cines cumple un único propósito: capturar la atención de los espectadores para

evitar que se hundan en el abismo. La estimulación de los sentidos es tan veloz que no deja ningún espacio para la menor contemplación reflexiva. Como *salvavidas*, los rayos de los reflectores y el acompañamiento musical mantienen al espectador con la cabeza fuera del agua. El hábito de la distracción exige y encuentra su respuesta en el despliegue de una pura exterioridad; de allí la irrefutable tendencia, especialmente en Berlín, a convertir todas las formas del entretenimiento en teatro de revista y, en paralelo con esta tendencia, el creciente número de ilustraciones en la pren-

2. Kraeuer juega en el original alemán con la ambigüedad del término *Betrieb*, que significa al mismo tiempo actividad y empresa.

sa diaria y en las publicaciones periódicas.

El énfasis sobre lo externo tiene la ventaja de ser *sincero*. La exterioridad no amenaza a la verdad que está únicamente amenazada por la afirmación ingenua de valores culturales que se han vuelto irreales y por el uso poco cuidadoso de nociones como personalidad, interioridad, tragedia, etc., términos que remiten a ideas elevadas pero que han perdido gran parte de su alcance al perder sus bases de sustentación debido a los cambios sociales. Más aún: estas nociones tienen hoy un sabor amargo, porque desvían injustificadamente la atención de los daños sociales exteriores hacia el individuo. Ejemplos de tal represión son comunes en la literatura, el drama y la música. Se invoca el estatuto del arte culto al mismo tiempo que se proponen formas anacrónicas ajenas a las urgentes necesidades de nuestro tiempo, hecho indirectamente confirmado por el carácter artísticamente secundario de las obras. En un sentido profundo, el público berlinés actúa con autenticidad al ignorar tales eventos artísticos (que, naturalmente, quedan atrapados en el mero engaño), prefiriendo en cambio el *glamour* de superficie de las estrellas, los filmes, las revistas y los shows espectaculares. Allí, en la pura exterioridad, el público se encuentra a sí mismo; su propia realidad le es revelada en la secuencia fragmentada de espléndidas impresiones sensoriales. Si esta realidad permaneciera oculta, los espectadores no podrían atacarla ni cambiarla; su desocultamiento como distracción posee por ello un significado *moral*.

Pero ello es así sólo si la distracción no es un fin en sí mismo. En efecto, el hecho de que los espectáculos de entretenimiento estén compuestos por la misma mezcla de exterioridades que el mundo de las masas urbanas; el hecho de que estos espectáculos carezcan de cualquier coherencia auténtica y materialmente motivada (si se excluye el aglutinante proporcionado por el sentimentalismo, que cubre esta carencia sólo para hacerla más visible); el hecho de que

estos shows comuniquen precisa y abiertamente a miles de ojos y oídos el *desorden* de la sociedad: esto es precisamente lo que permitiría manifestar y mantener la tensión que precede a un cambio radical e inevitable. En las calles de Berlín, con frecuencia nos asalta la intuición fugaz de que algún día todo estallará repentinamente. El entretenimiento al que acude el público debería producir el mismo efecto.

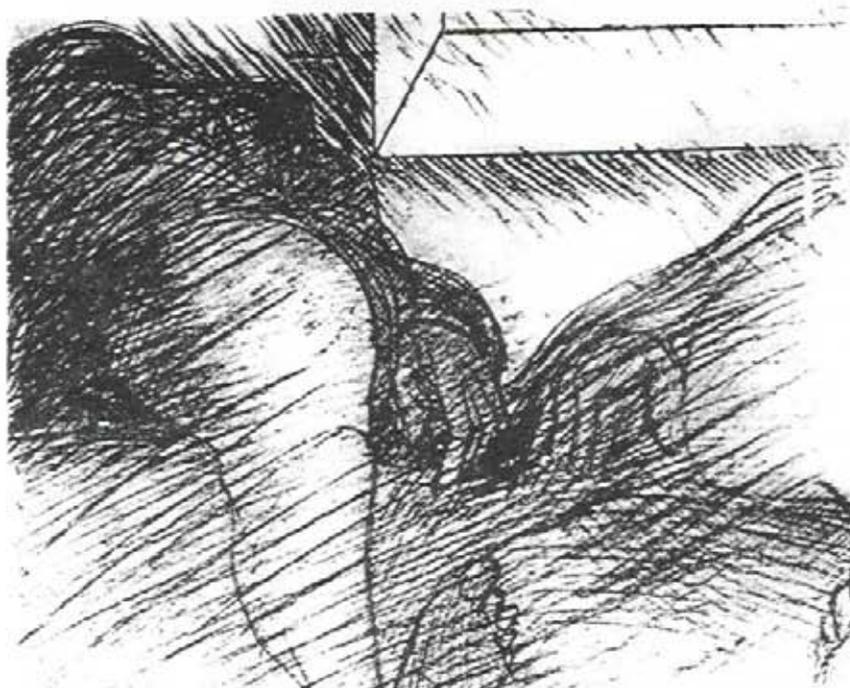
La mayor parte del tiempo esto no ocurre, como queda demostrado ejemplarmente en los programas de los grandes cines. Porque en el mismo acto de convocarla le roban a la distracción su sentido, al amalgamar en una unidad 'artística' el amplio espectro de efectos que, por su misma naturaleza, necesitan permanecer aislados. Estos espectáculos se esfuerzan por comprimir una abigarrada secuencia de exterioridades en un todo orgánico. El entorno arquitectónico enfatiza una dignidad que solía ser propia de las instituciones de alta cultura. Se inclina por lo elevado y lo *sagrado* como si debiera albergar obras de valor eterno: sólo falta que se enciendan cirios devocionales. El espectáculo, por su parte, aspira al mismo nivel de exaltación, tratando de presentarse como un organismo perfectamente afinado, una totalidad estética como sólo puede ser la del arte. El film por sí solo sería una ofrenda demasiado mezquina, no porque simplemente se quiera aumentar la cantidad de distracciones, sino porque el espectáculo tiene las pretensiones de una forma artística. El cine logró conquistar una posición de independencia respecto de la escena, pero los cines desean volver a ella.

Este objetivo teatral de los cines (objetivo que también es un síntoma de la vida berlinesa) revela tendencias *reaccionarias*. Las leyes y formas de la cultura idealista, que hoy se nos aparecen como un espectro, podrán haber perdido su legitimidad en los cines; sin embargo ellos intentan crear una nueva cultura idealista utilizando los mismos elementos de exterioridad que habían aceptado de tan buen grado. La distracción —que sólo tiene sentido en tanto improvisación y reflejo de

la incontrolada anarquía de nuestro mundo— se engalana con cortinados y se esfuerza por adoptar una unidad que ya no existe. En vez de dar cuenta de la desintegración actual, los espectáculos de los cines pegan los pedazos rotos y los presentan como creaciones orgánicas.

Esta práctica cobra su venganza en términos puramente artísticos: la integración del film en un programa autocontenido le priva del efecto que podría provocar. El film no conserva su independencia sino que se muestra como coronación de una suerte de revista teatral que no toma en cuenta su forma particular de existencia. La *bidimensionalidad* del cine produce la ilusión del mundo material sin necesidad de otros agregados. Pero si se muestran escenas verdaderamente materiales junto con la película, ésta se retrotrae hacia la superficie plana y la ilusión queda expuesta. La proximidad de una acción que tiene profundidad espacial destruye la espacialidad de lo que aparece en la pantalla. Por su propia existencia, el film exige que el mundo que refleja sea el único; exige ser sustraído de cualquier entorno tridimensional. De lo contrario, fracasa como ilusión. Un cuadro también pierde su poder cuando es visto junto a imágenes vivientes. Por otra parte, no hay que olvidar que las ambiciones artísticas, que impulsan la tendencia a integrar el cine en un programa pseudototal, son inadecuadas y, por ello, fracasan. En el mejor de los casos, el resultado es *arte aplicado*.

Los cines enfrentan tareas más urgentes que las de refinar el arte aplicado. No cumplirán su llamado —que es estético únicamente en la medida en que sea social— hasta que dejen de coquetear con el teatro y renuncien a los esfuerzos por restaurar una cultura del pasado. Deberían, en cambio, despojar sus propuestas de todos los ropajes que privan al film de sus derechos, y apuntar decididamente a un tipo de distracción que exponga la desintegración en lugar de ocultarla. Esto podría hacerse en Berlín, patria de las masas, que permiten que se las engañe solamente porque están muy cerca de la verdad.



I.

Más que otras artes, el cine mantuvo siempre una dependencia o, en sus mejores momentos, una tensión conflictiva con espacios exteriores a su práctica, como el público o los festivales. De hecho, la consagración mercantil y la consagración crítica fueron consideradas, durante bastante tiempo, instancias diferentes; con frecuencia también se las pensó como espejos que devolvían imágenes distintas de lo que el cine era y debía ser. Hacer películas para el público o películas para la crítica: ese fue un tema de discusión que expresó varias estrategias y so-

luciones (por ejemplo, la contraposición directores/estudios en el cine de Hollywood y las astucias de los directores frente a las órdenes estéticas de los estudios que representaban o creían representar no sólo a sus propios intereses comerciales sino a los gustos del público). Cineastas, críticos y hasta teóricos incorporan hoy al público (entendido como cantidad de entradas vendidas y no como sujeto de una teoría de la recepción) a la reflexión sobre el cine, de modo más decidido y franco que en las otras artes. Esa franqueza se parece, a veces, al cinismo.

El cine planteó siempre este pro-

blema, es cierto. Y la explicación es bastante sencilla: el cine es, de un modo desconocido por la industria editorial o por los empresarios de conciertos, una industria, cuesta mucho dinero producirlo y en consecuencia necesita de públicos masivos que paguen por ver películas, garanticen las ganancias, o al menos la recuperación de los costos, y aseguren el circuito económico para realizar nuevos films. Pero, además, la industria del cine ha convencido a su público (incluso al público 'culto' y a muchos intelectuales) de que las películas no pueden ser livianamente juzgadas al margen de sus rendimientos económicos. Dicho de otro modo, el sentido común acepta que las películas deben mantener una relación armónica con el público, por una concepción sobre el cine en la sociedad y no sólo por una cuestión industrial. Ese mismo sentido común no estaría tan seguro si se estuviera hablando de pintura, de poesía o de novelas. Como es evidente para cualquiera, las películas son diseñadas (y ésta es la palabra que hoy corresponde al proceso de concepción de un film: *design*), colocando en el centro una hipótesis sobre la repercusión cuantitativa, en términos de boletería, y no, como podría creer algún bienintencionado, en términos de recepción.

Ahora bien, colocado en la complicada situación de un arte que se constituye con esta particular e inevitable dependencia, el cine, a lo largo de su historia, fue buscando estrategias y encontrando intersticios para

conservar un mínimo de libertad estética y de ideas frente a los mandatos de los productores, jefes de estudio, dueños y gerentes de la industria. Esta lucha solapada tuvo un objetivo común: que rasgos definitorios de la forma no quedaran sujetos a una decisión exterior al director del film, que esos rasgos no fueran decididos por lo que los estudios o los productores pensaban que el público quería o debía aceptar. Incluso en el período en que el sistema de los estudios de Hollywood parecía todopoderoso y justificaba sus elecciones en la respuesta masiva de los espectadores, los directores no resignaron nunca del todo la estructuración formal de sus películas. El pacto consistía en que el público (o la definición del público con la que trabajaban los estudios) podía incidir en cuanto a los géneros preferidos, las temáticas y en lo que hacía a cierta transparencia del relato, pero no en el modo en que ese relato encontraba finalmente su escritura. La películas de John Ford, Orson Welles, Samuel Fuller, William Wyler y una lista no interminable pero sí bastante poblada, son la más clara evidencia de que el cine no carecía precisamente de voluntad de forma.

Me parece que hoy ese pacto está roto; que el cine ha aceptado una hipótesis sobre el público en el puesto de mando y que ese mando se ejerce sobre todos los aspectos de las películas, volviendo extraordinariamente difícil la idea misma de un pacto. No hay pacto, en verdad, porque no se negocia nada: tal tema a cambio de tal cualidad de escritura, tal forma del relato a cambio de la presencia de una estrella. Como lógica consecuencia, el cine de Hollywood se ha expandido hasta ocupar prácticamente todo el mundo; han desaparecido las cinematografías nacionales y hoy nos encontramos con que un solo cine ha homogeneizado al planeta: un cine de Hollywood hablado en inglés, francés, español, chino, etc. etc. Pero lo que es más grave es que ese cine 'universal' ha arrastrado la consideración crítica y la política de los festivales internacionales, incluso los más prestigiosos, que conservaban tradiciones intelectuales.

¿Qué quiero decir con todo esto?

Que se ha producido una homogeneización de las perspectivas del público, las de la crítica y las de los organizadores de festivales. Ya no hay, como había hasta hace unos años, 'películas para festivales', 'películas para la crítica' y 'películas para el público'; las diferencias tienden a desaparecer y con ellas desaparecen las marcas de soluciones personales, esas soluciones que los directores del cine de estudio se ingeniaban en contrabandear en los films de estudio. Parece muy lejana la época en que se hablaba de la 'política de autores', de la búsqueda de un lenguaje del director, y, sobre todo, de explorar nuevas posibilidades recurriendo a procedimientos abandonados o inventando otros, a menudo en correspondencia con exploraciones realizadas en otros campos artísticos. Hoy el cine, que fue asaltado por la televisión, mira a la televisión, de donde por otra parte le llega bastante dinero.

Seguramente hay quienes podrían ver en esto una mejora, una suerte de democratización de los gustos, pero al mismo tiempo deberían convenir en que esta nivelación se ha conseguido resignando el valor de la diferencia, el ideal de belleza y por lo tanto de verdad, la voluntad de forma, elementos que se mantenían, de manera conflictiva, en la tensión entre cine e industria del cine.

Ahora bien: se sigue haciendo cine, el que se hace se ve más que nunca aunque la forma de visión haya cambiado (a las salas se agregaron la televisión de cable y las videocasettes). Pero los pocos films resistentes de todas partes del mundo tienen cada vez más dificultades para su exhibición. No es que se pida que millones de personas vean esos pocos films, sino, sencillamente, que algunas personas puedan verlos y, en el caso del cine, la exhibición es algo más complicada que la circulación minoritaria de un libro. Sin duda, están en un extremo Jarmusch y Ken Loach y en el otro Woody Allen, que llegan más fácilmente hasta las salas de exhibición, con films que se apartan del *mainstream* comercial y presentan una búsqueda por fuera de las líneas que estamos definiendo.

El cine realmente existente o 'post-cine',<sup>1</sup> el que gana festivales y *al mismo tiempo* goza del beneplácito del público, no está hecho de cualquier manera y ni siquiera se puede decir que esté 'mal hecho'. Eso sería simplificar el problema. Está hecho por profesionales, en muchos casos por universitarios formados en las carreras de cine que, cínicamente, olvidan o prefieren pasar por alto la historia de conflictos (y también de resoluciones al conflicto) entre lo que el mercado pedía, los patrones buscaban, se decía que el público aprobaba y la boletería refrendaba finalmente. Alguien podría decir que el cine realmente existente vuelve (después de los intermezcos de las cinematografías nacionales y de las nuevas olas) al viejo cine de Hollywood. Sí y no. Sí, en la medida en que supone una cierta estandarización (y esto evoca sin duda a Hollywood); y no, porque se trata de una estandarización de nuevo tipo.

Trataré de ser claro. El cine clásico de Hollywood trabajaba a partir de lo que se podría llamar el plano promedio o, si se prefiere, el plano estándar, cuyo principio es la adecuación del plano al contenido explícito de lo narrado. De manera tal que una multitud se filma en plano general, las emociones en primer plano, una llave entrando en una cerradura en plano detalle y así sucesivamente. Este sistema tiende a hacer desaparecer la elección formal del plano y a eliminar todo principio disidente dado que el plano promedio, al intentar adherirse a cada uno de los incidentes del relato, cuestiona, por 'innecesaria', la figura del narrador. Sin embargo, las películas de Hollywood se atenían a un criterio visual por vez y no a todos al mismo tiempo. Y precisamente en este último punto el nuevo cine se diferencia del que es, sin duda, su lugar de partida.

## 2.

No me refiero al llamado cine comercial sino a ese nuevo *cinéma de qua-*

1. Así prefiere Beatriz Sarlo llamar al cine al que pertenecen películas como *Drácula* de Ford Coppola o las de Oliver Stone.

lité que no sólo obtiene premios en festivales internacionales sino que simultáneamente convoca a un público relativamente masivo. *Underground* de Emir Kusturica y *La reina de Shanghai* de Zhang Yimou, estrenadas recientemente en Argentina, son buenos ejemplos. Ambos films (y sus directores, que darían la impresión de no parecerse demasiado) convocan al mismo tipo de elogio crítico, a un público similar que incluye a cinéfilos y alumnos de escuelas de cine, y son el paradigma del éxito a la hora de competir en festivales internacionales. Ahora bien, ¿qué une a estas películas (y a tantas otras actuales)?

En primer lugar, el hecho de que ambas forman parte de un nuevo tipo de cine en el que las imágenes ya no presentan nada, se imponen sin densidad ni resistencia y han perdido toda materialidad propia, de la misma manera en que los músicos de jazz han abandonado la búsqueda de un sonido personal. Son imágenes de la pura apariencia, del *design*, que responden a una suerte de mito de la imagen pura. Han dejado de registrar (el registro es la condena y la salvación del cine) para convertirse en elementos de decoración. Estas imágenes no tienen la transparencia que tenían en el cine clásico, y de éste han conservado sólo el

sentido del espectáculo. Son imágenes que no buscan la singularidad ni la unicidad del registro, sino que se arman a partir de un depósito de imágenes estandarizadas (los desechos de la mitología del cine).<sup>3</sup> Así funcionan como una especie de cita pura, producto de un imaginario nostálgico que sólo puede pensarse en relación a sí mismo. Se ha cambiado un referente por otro: del registro que arma su referente o del registro de una realidad (siempre problemático formal y filosóficamente), se pasa al cine como 'inspiración' del cine (que no es lo mismo que la productividad crítica de la memoria del cine en el cine). Y a esta adhesión obsecuente al referente del cine se la llama 'homenaje' a (tal) género.

*La reina de Shanghai* es una exhibición ilimitada de esta actitud: la escena de la entrega de la droga con la consiguiente muerte de uno de los personajes está filmada a la manera de *El Padrino*; todas las veces que la protagonista canta en el cabaret hay *travellings* circulares a la Minelli y así sucesivamente.

En segundo lugar, se busca una suerte de artificio visual basado en el uso de un stock de imágenes que recorren simultáneamente todos los géneros del cine, el video clip y la publicidad; una suntuosidad de la imagen, un exceso en el color, en la cantidad de elementos escenográficos, en el vestuario, en los efectos de luz, en el número de personas en escena, en los detalles arqueológicos de la reconstrucción de época. (Después de ver *La edad de la inocencia*, a Alberto Fischerman se le ocurrió que debía ganar un Oscar a la mejor vajilla.) Es un cine fuertemente estetizante, entendido esto como la persecución de imágenes 'bellas' y 'expresivas', incluso insólitas, raras, construidas a partir



2. No conozco otros reparos al film *Underground* de Kusturica que los centrámente expuestos por Héctor Libertella en una nota de *Clarín*, y Quintín en *El amante*.

3. Otros films y otros directores recurren también a otros depósitos: las nuevas imágenes de la virtualidad y del video usadas sin reflexión estética, la apoteosis de la truca hoy puesta al alcance de presupuestos más modestos que los que antes eran indispensables.

de referencias excepcionales, pero vaciadas de todo contenido formal y poético. Vaciadas también de tragicidad.

En *Underground* los nazis bombardean y destruyen un jardín zoológico. Las imágenes usadas en la secuencia sólo son parodia u olvido de lo que hubieran podido ser; no evocan nada, ni el terror, ni la gratuidad del hecho, ni la guerra misma, y mucho menos que hayan sido precisamente los nazis los que tiraban las bombas. Los detalles escabrosos del sufrimiento de los animales o su muerte aspiran a ser vistos como metáfora de otras muertes; quieren presentarse como alegoría de la guerra, pero lo que presentan son la mezcla y sobre todo la arbitrariedad de las asociaciones. Los planos fijos, las panorámicas, los *travellings* se suceden sin que ninguna lógica, ni narrativa ni descriptiva, les dé algún sentido preciso. No hay sistemas de puntuación ni relación de puntos de vista: hay imágenes narcisistas que parecerían querer decirnos "Soy bella, ¿me han visto?".

Ahora bien, como se dijo más arriba, el sistema de planificación de imágenes del cine clásico volvía complicada la manifestación de independencia formal de la narración. Sin embargo, el uso de un sistema visual por film y no de todos al mismo tiempo permitía el ejercicio de un estilo que hacía posible discernir y diferenciar los planos generales de Ford, los planos en continuidad temporal de Wyler y el entretamado de los planos cercanos de Hitchcock. El nuevo *cinéma de qualité*, reconciliado simultáneamente con su público y con los jurados de los festivales internacionales, ha abandonado toda reivindicación de estilo para instalarse en una suerte de híbrido estético donde todo es posible a condición de que las imágenes fluyan unas detrás de otras sin ningún requisito de valor ni de prelación. Para decirlo de otro modo, un cine de la no resistencia, sin restricciones, donde todo está permitido y es susceptible de ser incorporado, en películas que pueden absorber cualquier tipo de imagen sin tener la necesidad de rendir cuenta de los criterios de absorción.

3.

Toda la historia del cine es una historia de cumplimientos y rupturas de pactos. El cine clásico firmó un pacto de inocencia con el público, basado en la transparencia del relato que disimulaba la ingerencia del narrador. Más tarde un cine llamado moderno, heredero del neorrealismo, rompe con ese pacto de inocencia, muestra al narrador en el puesto de mando reafirmando el carácter necesario de su presencia y manifestando su independencia de la materia misma de la narración.

Hoy, un nuevo cine ha logrado un nuevo pacto con su público, basado en el abandono de una cuestión central para las estéticas modernas: la forma ha dejado de ser una elección que algunos han definido como 'moral'; el *travelling* y, por extensión, toda posición de cámara se han liberado de la carga de su justificación escrituraria e ideológica. En el que debe haber sido posiblemente su último texto (publicado en el número 53 de la revista *El amante*), Serge Daney cita un célebre artículo de Jacques Rivette a propósito de *Kapo*, una película de Gillo Pontecorvo. "Observen en *Kapo*, el plano en el que Riva se suicida tirándose sobre los alambres de púa electrificados: el hombre que en ese momento decide hacer un *travelling* hacia adelante para reencuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo del encuadre final, ese hombre merece el más profundo desprecio".

Escribir esa frase hoy sería prácticamente imposible, provocaría sonrisas condescendientes o directamente no sería entendida. La frase de Rivette pertenece al cine moderno, que ha concluido. Ya no existe tensión entre lo que se desea mostrar, cómo se desea mostrarlo y cómo puede ser mostrado. Las imágenes son concebidas sólo como poleas de la seducción y han abandonado la pretensión de *mostrar para permitir ver*: son imágenes de la publicidad, de la promoción o, como diría Daney, del poder. El cine registro, ha cedido el paso al de las imágenes 'bellas', donde

lo 'imaginativo' se impone sobre lo preciso.

Sin duda que hay algo de obsceno en esta proliferación de imágenes consensuadas entre realizadores y público que tienden a hacer morir los elementos artísticos para que sólo aparezca el espectáculo visual, que desprecia el trabajo sobre el espacio y el tiempo (¿qué espacio y qué tiempo son los de las películas del *cinéma de qualité* que mencioné más arriba?). El cine 'audiovisual', adecuado perfectamente a ser visto por la televisión, es precisamente eso: espectáculo de imagen y sonido. No 'una imagen justa', ni siquiera 'justamente una imagen' (citando el juego de palabras de Godard), sino una imagen de imágenes pasadas por el tamiz del medio que las reproduce y homogeneiza su disparidad.

Se ha anulado la idea de plano cinematográfico y, consiguientemente, la idea de encuadre y de fuera de campo, es decir de mirada. Porque el problema del cine realmente existente es que la 'belleza' del artificio ha sustituido a la precisión del plano, o sea de la mirada.

En su película *Deux fois cinquante ans*, sobre los cien años de cine francés, Godard dice "los espejos antes de devolver una imagen deberían reflexionar", que no es sino la expansión de otra frase "se construyen las imágenes antes de mirar la luz". Se afirma con una certeza poco recomendable que el cine es imagen. Tal vez sería necesario atreverse a refutar esta certeza del sentido común (incluido el de las escuelas de cine). El cine es un plano y luego otro que genera un tercero en la mente del que lo ve. Se trata de acotar y no de agregar; se trata de introducir vacíos, de rarificar la imagen y no de volverla más y más voluptuosa; se trata de sacarle todo lo superfluo que no hace otra cosa que obstaculizar la mirada; se trata de suprimir las cosas que se le agregan a la imagen para tornarla 'interesante', para hacernos creer que se puede ver todo. Pero, como dice Serge Daney, "el cine está demasiado débil para albergar semejante problemática".

En torno a Pierre Boulez  
Entrevista a Jean-Jacques Nattiez

Federico Monjeau

28



Jean-Jacques Nattiez (Amiens, 1945) es semiólogo y profesor de musicología en la Universidad de Montreal. Sus publicaciones constituyen una referencia insoslayable en la teoría musical actual: *Fundamentos de una semiología de la música* (1975); *Proust músico* (1984); *Musicología general y semiología* (1987); *Wagner andrógino* (1990); *Tetralogías: Wagner, Boulez, Chéreau* (1993). Junto con Pierre Boulez, dirige la colección *Musique/passé/présent*, Christian Bourgois, Paris. Punto de Vista transcribe parte de una conversación mantenida con Nattiez en ocasión de su visita a Buenos Aires en 1994, invitado por el Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea para un ciclo de conferencias, dos de las cuales estuvieron dedicadas a Pierre Boulez.

F.M.: En su conferencia sobre Répons,<sup>1</sup> usted ha enfatizado la pretensión de Boulez de reestablecer 'universales de la percepción' a través de ciertas oposiciones o polarizaciones entre orden y desorden, estabilidad e inestabilidad. La idea de universales de la percepción podría remitirnos al

concepto de 'estructura general' de Lévi-Strauss y, seguidamente, a su crítico diagnóstico de la música de posguerra. Me refiero al diagnóstico de la música serial que Lévi-Strauss plantea en dos volúmenes de las *Mitológicas*. En su opinión, la música serial acabó experimentando una de las mayores utopías del siglo: la pretensión de un lenguaje basado en un solo nivel de articulación, renunciando a ese primer nivel que según Lévi-Strauss viene dado por la jerarquización de las funciones tonales dentro de la gama temperada. El antropólogo recurrió en esa oportunidad a una persuasiva metáfora náutica: para la música serial sólo el viaje es real, no la tierra, y las rutas han sido sustituidas por las reglas de navegación. El intento 'universalista' de Répons, ¿le estaría concediendo un punto de verdad a la crítica de Lévi-Strauss?

J.-J.N.: La referencia de Lévi-Strauss siempre fue la música tonal. Una vez le pregunté a él sobre la música de tradición oral, ya que pensé que en tanto etnólogo le interesaría esa cuestión. Y demostró ser completamente sordo respecto de todo lo que no fuera la tradición de la música occidental

1. *Répons* es una obra para ensamble, solistas y procesamiento electrónico en vivo que Boulez viene componiendo desde mediados de la década del ochenta. Naturalmente, existen distintas versiones. El autor la define como una obra en forma de espiral: se la puede retomar en cualquier momento, no está cerrada pero tampoco carece de un diseño fuerte.

escrita. Hay una gran ambigüedad en la posición de Lévi-Strauss: uno piensa que tiene un punto de vista muy amplio, no etnocéntrico, pero sus opiniones estéticas están basadas en sus gustos personales. Boulez también cree en los universales de la percepción, y así me lo ha manifestado en conversaciones personales. Ocurre que su concepto de lo universal es más consecuente; es decir, más universal. Investigadores como Lerdahl y Jackendoff han trabajado con la música tonal para ver si ciertas reglas son de validez universal. El problema es que esos autores no conocen mucho de etnomusicología para entender cómo cualquier pueblo percibe la música. Veamos, por ejemplo, la percepción del fraseo: en los esquimales se toma la respiración en cualquier momento del fraseo. Es extremadamente difícil percibir la unidad fraseológica. Esta es una de las dificultades para conocer y establecer los universales de la percepción. Ahora bien, tal vez es un universal de la música el principio de tensión y reposo; tal vez no pueda haber música sin tensión y reposo. Y cuando las atracciones de la tonalidad desaparecen, hay que encontrar un sustituto. Boulez ha desarrollado una técnica en este sentido. La ambigüedad estética de Boulez es que quiere ser algo con una vocación universal ejemplar y al mismo tiempo es producto de una personalidad particular.

—En el sistema altamente señalado de la música tradicional, una mínima alteración podía producir un gran estremecimiento y proyectarse sensiblemente sobre la forma general. Buena parte de la música actual, sobre todo de la música que trabaja con medios electrónicos, parece empeñada en producir diferenciaciones a gran escala, tanto en el orden de los materiales como en el plano más general de la forma: sonidos largos contra sonidos cortos, secciones estriadas contra secciones lisas, aunque seguramente también otras cosas menos obvias. De cualquier manera, suele abusarse de la polarización. Quizá esto viene dado porque la polaridad no es inmanente a un sistema, como sí ocurría en la tonalidad, y por lo tanto debe

ser construida y puesta en evidencia. ¿No hay un riesgo de empobrecimiento sintáctico en la técnica de polarización compulsiva?

—Atención. Cuando yo hablo de oposición me refiero a una oposición macroscópica. Lo que es fascinante en Boulez son los diferentes niveles de organización sintáctica superpuesta. La oposición entre el orden y el desorden funciona al gran nivel de la obra. En *Répons* hay toda una organización de las zonas polares, pero por debajo de eso hay toda una estructuración que toma, por ejemplo, los modos de transposición limitada de Messiaen. Boulez es un gran depredador: él utiliza medios heterogéneos para crear algo homogéneo. Por otro lado, hay una reconciliación en Boulez con lo que podríamos llamar el tiempo de desarrollo de la obra y hay una reaprehensión de la idea de continuidad. Ciertas obras marcan la transición, la superación del puntillismo: *Rituel: in memoriam Bruno Maderna*, por ejemplo, con sus complejos armónicos tan caracterizados. Creo que hay en Boulez una síntesis entre la tradición alemana y la francesa. Y también podríamos decir, entre la duración y el instante. Boulez rechaza la yuxtaposición, la composición por paneles. La música de Wagner y, en general, lo que podríamos llamar el sentido alemán de la gran línea, han dejado una marca muy fuerte en su técnica de composición. Recordemos que Wagner se consideraba algo así como el inventor del arte de la transición.

—*Répons* parecería ser una culminación del modernismo musical. No reniega de ciertas conquistas precedentes ni desprecia los progresos tecnológicos, más bien se apoya en ellos; expresa, como usted lo ha señalado, una razonable preocupación por el reestablecimiento de cierta estructura perceptiva general pero al mismo tiempo evita cualquier referencialidad estilística o histórica.

—*Répons* es, por cierto, un hallazgo clásico del modernismo, que tiene lugar en el momento preciso de la contestación posmoderna al modernismo.

Es un ejemplo de coherencia estilística en un momento de gran incoherencia estilística. Y, desde mi punto de vista, ya que no olvido este valor, me parece que es una obra muy bella. Creo que es necesario decirlo, que es necesario reintroducir una idea de lo bello y también una jerarquía de valores. Yo tengo una jerarquía personal. Hay una serie de obras maestras que atraviesan la historia, que la trascienden: *El combate de Tancredo* y *Clorinda* de Monteverdi, las Pasiones de Bach, los últimos cuartetos de Beethoven. Me gustan las obras que son fechas importantes en la historia de la música: *El martillo sin dueño* de Boulez, el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg son fechas importantes. Pero no me parecen tan bellas como *Tristán* o *Répons*. Se trata, naturalmente, de una calificación personal y subjetiva. Por otro lado hay obras como *Carmen* de Bizet o los conciertos para piano de Saint-Saens, destinadas a un placer muy superficial. Cuando estamos ante estas obras no tenemos el mismo tipo de actitud. No necesariamente uno tiene que escuchar a Bach todo el día. Pero tampoco hay que olvidar que hay ciertas obras y ciertos estilos que son mejores que otros, aun cuando vivimos en un período en el que no hay jerarquización de los estilos.

—¿Cómo concilia usted su posición valorativa y universalista con su trabajo en la etnomusicología, que generalmente hace un punto del relativismo cultural?

—Yo creo en la jerarquía de valores. La pérdida de jerarquía de valores es la mejor manera de preparar el fascismo. Me siento cerca de Kant en este punto: pienso que existe algo como lo bueno, lo bello y lo verdadero. Según un principio culturalista, uno debería respetar lo que es verdad en las culturas particulares. Hablemos primero de lo bueno y tomemos el caso de la escisión del clítoris. Hubo revueltas en los pueblos autóctonos cuando los colonizadores intentaron impedir la escisión del clítoris. Pero nadie puede decir que los colonizadores no tenían razón. Respecto de lo verdadero, actualmente estamos en un período

nietzscheano, ya que Nietzsche ha sostenido que no hay diferencia entre los hechos y su interpretación. Y yo creo que eso es falso. Porque hay que establecer una diferencia entre los hechos y la posibilidad de conocerlos. Si reducimos los hechos a sus interpretaciones no podemos fundar filosóficamente el acto intelectual que permite reconocer la existencia de los campos de concentración. En fin, los hechos existen más allá de su interpretación. Cuando uno trabaja en musicología, se da cuenta de que hay valores propios en el interior de una cultura. Por ejemplo, entre las mujeres Ainú, en Japón, el ideal de la voz

tir la posibilidad, en algunos puntos, de la coincidencia de los juicios de valor. Mi posición es matizada. Para ciertas cosas hay criterios diferentes y para otras hay criterios compartidos. Durante mucho tiempo me negué a introducir criterios de belleza en el trabajo musicológico. Pero cuando entramos en la etapa de la desjerarquización posmoderna, hay algo que perturba mi sentido estético y no puedo permanecer neutral. Es cierto que hoy esto no resulta fácil de afirmar.

—*Su defensa de un bello universal o, para decirlo con su manera menos ab-*

*música, sino también en la suya propia.*

—Sí, en efecto. En la novela de Proust hay varias etapas sucesivas de la descripción de la música de Vinteuil. Yo traté de mostrar que se trata de una descripción con características musicales precisas y que la progresión de la novela está influida por la filosofía de Schopenhauer. El primer conjunto de la descripción se refiere a la música de Debussy; el segundo conjunto se refiere a la música de Wagner, casi como un idioma; el tercer y último nivel se refiere a la música más pura y más abstracta de los cuartetos tardíos de Beethoven. A través de esta progresión, que es a su vez la progresión que va de la *Sonata* al *Septeto* de Vinteuil, Proust adhiere a la concepción schopenhaueriana de la música, en el sentido de una música que está más allá del lenguaje y que es capaz de encarnar la esencia estética, lo que Schopenhauer llama Voluntad. En *A la recherche* hay una serie de detalles que tienen una relación muy precisa con *El mundo como voluntad y representación*, comenzando por el lugar que ocupa la jardinería en ambos libros: la jardinería como el arte más bajo de la escala. No es casual que la primera descripción de la *Sonata* de Vinteuil está hecha a partir de la evocación de plantas y vegetales. Y finalmente llega hasta la abstracción completa de los últimos cuartetos de Beethoven. Hay una ascensión. Proust piensa la música como un modelo de redención para la literatura. Por mi lado, debo admitir que soy muy schopenhaueriano. En principio, por una razón epistemológica fundamental. Yo creo que la base de la filosofía de Schopenhauer es que uno percibe el mundo a través de su representación. Y esta es una idea muy fuerte para un semiólogo. Uno puede ver la clasificación de Schopenhauer como si cada forma artística fuese un filtro de la realidad. El arte de los jardines es totalmente inorgánico; la literatura tiene una relación referencial con el mundo; la música está más allá de esa referencialidad y del lenguaje, lo cual constituye una gran dificultad para la crítica y la musicología: la música habla pero no sabemos cómo.



bella es una voz nasal. No corresponde a nuestro criterio. Pero las culturas indígenas tienen sus propios criterios y sus propias jerarquías. En los indios del Norte hay un consenso acerca de que los indios del Sur son mejores cantores. Generalmente se cree que la etnomusicología nos enseña que todos los valores son relativos, pero uno termina reconociendo una clara jerarquía de valores. Yo creo que existen elementos universales de lo bello; digo elementos. He pasado un mes con un pueblo esquimal y grabado 25 cantores. Hubo uno que me pareció excepcional, y es el mismo que el pueblo considera excepcional. Hay que admi-

*solata, de elementos de un bello universal, tiene una fuerte resonancia metafísica.*

—Es cierto que hay una fuerte apelación a la metafísica en mis últimos trabajos. Pero la dimensión metafísica tiene más que ver con la reintroducción del valor que con el idealismo del siglo XIX.

—*Me parece, sin embargo, que un resto de ese idealismo sobrevive en su trabajo sobre Proust y la música, a través de la filosofía de Schopenhauer. Quiero decir que sobrevive no sólo en la visión proustiana del arte y de la*



### Homenaje

De ningún escritor argentino se ha hecho una edición como ésta de la *Obra completa* de Juan L. Ortiz, publicada por la Universidad del Litoral.<sup>1</sup> No existe, para el caso de una obra completa, un cotejo de versiones tan preciso y tan poéticamente necesario. Sergio Delgado estableció los textos trabajando como restaurador de un cuadro fragmentado y vasto, como crítico literario capaz de anotar todo lo necesario sin imponer su voz en las anotaciones, como organizador de una obra que no había terminado de organizarse y que debió ser agrupada a par-

tir de hipótesis definidas, fundadas, inteligentes, cautelosas.

Lejos de la histeria del medio literario porteño, lejos de la ansiedad de las editoriales y de su seguimiento obsesivo y monotemático de las tendencias de un mercado cuyas dimensiones tampoco son espectaculares y que, precisamente por eso, podría permitirles a las editoriales pensar en una construcción a mediano plazo, la *Obra completa* de Juan L. Ortiz fue recopilada en su región (como fue de Rosario la edición hoy legendaria de *En el aura del sauce*, hecha por la Constancio Vigil, secuestrada por la dictadura de 1976), por un escritor santafesino. Ser-

gio Delgado, con trabajos críticos de dos poetas y una crítica de Rosario, Daniel García Helder, Martín Prieto y María Teresa Gramuglio, de dos poetas de Santa Fe, Hugo Gola y Marilyn Contardi, de un escritor también de Santa Fe, Juan José Saer.

La edición es perfecta, compacta, maciza, impresionante y tan sutil en sus blancos y en sus letras pequeñísimas como los viejos libros de Juan L. Ortiz. Como la poesía de Ortiz, esta *Obra completa* es la prueba de un regionalismo no regionalista. Thomas Mann escribió, frente a la dividida Alemania de la posguerra, "la verdadera patria de un escritor es el lenguaje". Ortiz le dio a la región una lengua poética, que fue también su patria. Por fin ha encontrado los amigos, como él los hubiera llamado, que, desde la región, le dieron a su obra el soporte material de su persistencia.

Sobre esto, precisamente, sobre la liberación de la provincia de la litera-

1. Juan L. Ortiz, *Obra completa; incluye En el aura del sauce, poesía y prosas inéditas*. Introducción, establecimiento de texto, notas, cronología y bibliografía de Sergio Delgado; textos de Juan José Saer, Hugo Gola, Martín Prieto, Daniel García Helder, Marilyn Contardi y María Teresa Gramuglio, Centro de Publicaciones/Universidad Nacional del Litoral, 1996, 1121 páginas. Colaboraron en la edición el Gobierno y la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Santa Fe, el Gobierno de la provincia de Entre Ríos, el Fondo Nacional de las Artes, las universidades nacionales de Rosario y de Entre Ríos, las municipalidades de Paraná, Rosario y Santa Fe, la Fundación Banco Mercantil Argentino y el Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

tura regional y la invención de un territorio que, más tarde, Juan José Saer ocupó (desde la otra orilla del Paraná) con la ficción, he escrito los apuntes que siguen.

### Preguntas

"... la demora o el retraso que hace que el sentido siempre se anticipa o se restablezca posteriormente: por ejemplo en la estructura de la frase, extendida hacia un final que organiza los elementos de manera retrospectiva, pero también en la estructura de un libro, de una obra, de una vida o de una tradición, donde todo elemento presente (que no es nunca, por lo tanto, verdaderamente elemental ni presente) se extiende o abre entre un 'pasado' y un 'futuro' que, por su parte, tampoco estarían nunca presentes (y que, por consiguiente, no son verdaderamente pasado ni futuro)."

Geoffrey Bennington,  
Jacques Derrida

Todos los lectores de Juan L. Ortiz han tenido que detenerse en sus preguntas. La crítica (Daniel García Helder en esta *Obra completa*, Héctor Piccoli y Roberto Retamoso en *Capítulo*) se ha interrogado sobre las interrogaciones de Ortiz. No voy a trabajar, entonces, sobre un rasgo que pasó desapercibido. Simplemente voy a dramatizarlo, como corresponde que suceda con una pregunta, buscando su dimensión semántica.

Las preguntas de Juan L. Ortiz no son ni interrogaciones 'normales' para las que se espera una respuesta, se da una respuesta o se piensa que la respuesta es posible aunque no se la haya encontrado; ni son "interrogaciones retóricas", que tienen una respuesta mañosamente escondida en su propio frasco. No son aseveraciones que un artificio presenta como dudas o como búsqueda de saber. Ortiz hace, a veces, ese tipo de preguntas, pero no son ellas las que definen el tono hipotético, dubitativo, ponderativo, intrigado, de su escritura.

La pregunta que no alcanza a esta-

bilizarse en una respuesta es el modo del conocimiento poético en Ortiz. Desde el comienzo, su poesía avanza por hipótesis, suposiciones, atribuciones inseguras, incluso anomalías sintácticas que, como algo extraño a la lógica cotidiana del lenguaje, muestran una fisura en la percepción y la fragilidad de cualquier empresa de conocimiento. Un poema puede comenzar con una pregunta y encaminarse hacia una afirmación que no es respuesta; o puede desestabilizarse en el final con una interrogación abierta, reduplicada muchas veces, que, colocada en el término, no da lugar a ningún cierre y corrige lo que se había expuesto como sentimiento o como experiencia; o la pregunta puede ser la forma misma de construcción de un poema, al rodear las palabras y volver provisorio su sentido.

Las preguntas se mueven por oleadas: la primera desestabiliza un fragmento de lo dicho; luego, sobre ésta, la siguiente pone en duda otro fragmento; la que sigue corrige a las anteriores al extenderse sobre ellas y desbordarlas. Las preguntas se persiguen y se sobrepresionan, borrando la orilla de certidumbre que había quedado intacta, y avanzando hacia otra orilla, que nuevamente es borroada. Las preguntas se acumulan como arrepentimientos de haber afirmado demasiado, en una enunciación que, por otra parte, es siempre dubitativa. En algunos poemas, la pregunta llega extrañamente introducida por una conjunción adversativa o disyuntiva; a la vez objeción sobre lo que se ha venido leyendo y bifurcación interrogativa, nueva alternativa para lo que se ha escrito, completamente inestable. La pregunta a veces reduplica y repite el objeto preguntado, otras veces presenta una alternativa; se expande sobre frases enteras o sobre imágenes que son forzadas al modo interrogativo, son arrastradas por la ola de la pregunta, inesperadamente. En una lectura que lleva a invertir el orden de los versos, de atrás hacia adelante, de fin a comienzo, la pregunta no deja nada intacto y crea una especie de campo magnético que desborda la superficie sintáctica limitada por el signo de interrogación.

Este poder magnético se acentúa porque, muchas veces, las interrogaciones tienen signo final pero no signo de apertura. El signo final sólo aparentemente define una interrogación débil, porque, en ausencia del signo de apertura, el signo final desborda sin límites hacia lo que ya se ha leído: lo que se ha leído, que se creía adquirido como imagen, como mención de color, de luz o de movimiento, tropieza al final de un verso con un signo de interrogación que nada anunciaba antes, un signo de cierre de pregunta que no ha sido abierta. Se forma así un campo magnético mucho más amplio que el de la interrogación cerrada, que sólo en apariencia es una interrogación fuerte. "Un grillo, sólo, que late en el silencio", comienza el poema. Todo lo que sigue son ondas de interrogación que conducen a una aseveración "No oigo ya el grillo". Pero tampoco esta aseveración, que niega el motivo mismo del poema, se mantiene, porque dos preguntas ponen de nuevo en duda la primera afirmación y la segunda negación.

El sentido no se mueve desde un comienzo interrogante hacia un final de aseveraciones. No se pasa de una figura a otra, avanzando. La página muestra gráficamente los arrepentimientos, los borramientos de lo dicho, el pudor de haber afirmado algo, la difuminación de lo fuertemente aseverativo. No hay una línea única que conduzca desde el comienzo al fin del poema, sino una disposición espacial que la lectura recorre en idas y vueltas; en lugar de tenderse sólo hacia adelante, la lectura retrocede porque lo que sigue es fisurado por la interrogación que despliega su fuerza retrospectiva sobre lo ya leído y revisa lo que ya se creía saber.

También hay una especie de atenuación gentil en las preguntas de Juan L. Ortiz. Como si el acto poético fuera excesivo, y la nominación de la naturaleza y de la experiencia debiera ser moderada por un interrogante, para que la belleza misma del poema no pareciera un gesto soberbio y definitivo. Juan L. Ortiz indica con la pregunta que su escritura es leve (nunca liviana, nunca trivial) y que todo avance debe someterse a revisión en el interior del mis-

mo espacio poético por el que se avanza. "Mujeres pasan/ en la luz blanca/ / ¿Blanca la luz?". El pentimento ha quedado como movimiento indeciso en el sentido más profundo: ¿quién puede estar seguro, aun cuando ese poema termine de escribirse (y termine de leerse y se escriba sobre él)?

Con una especie de desconfianza de la nominación, de la adjetivación y del verbo, Ortiz vuelve sobre la afirmación para corregirla, pero no para corregirla del todo, no para cambiarla por otra afirmación, sino para atenuarla con una veladura. El 'retoque' que pone en duda lo escrito no es en Ortiz un gesto posterior al poema, cuando éste, terminado, es juzgado insuficiente. Ortiz no es un poeta que, después de haber escrito y llegado al punto final, simplemente vuelve sobre lo escrito. Por el contrario, la reticencia es el tono mismo de la escritura poética. En efecto: ¿cómo estar seguro?

Por eso la interrogación abierta aparece al final de versos que no la anuncian y el signo final es indicación de que no hay seguridad, que es necesario releer. La interrogación abierta es un signo de revisión, una corrección al sentido hecha por un poeta que, por otra parte, vivió corrigiendo obsesivamente sus poemas. La interrogación abierta: "una secreta sombra de tiempo/hace tan frágil,/ y sin embargo,/ tan aguda la luz, con frío, ay, con frío?", no entrega, verdaderamente, ninguna parte del verso a la pregunta y las entrega todas. Lo que parece una imagen conceptual y sensible queda borroneada. Incluso un verbo en modo exhortativo es atenuado por la interrogación, que se duplica en la disyunción como si se corrigiera un atrevimiento: "Seamos vagas orillas de silencio inclinado/o los oídos de la misma noche/abiertos a qué hálito de flor y de agua juntos?".

### ¿Región?

Ortiz percibe, en medio de un paisaje de égloga, la grieta: "Qué extraño que en esta mañana de otoño haya una rajadura!" Hay una incertidumbre radical sobre la posibilidad de designar, incluso cuando se designa, cuando se

produce figuración, cuando se mueven las palabras de su lugar 'normal' para encontrar el lugar del verso donde sean más significativas (Helder se refiere a los hipérbatos). Hay una rajadura que la poesía rodea de varios modos: el entrecomillado, los puntos suspensivos, la puntuación que interrumpe el verso cada tres o cuatro sílabas, la interrogación abierta que desborda sobre lo que ya se ha leído. La poesía procede por hipótesis, incluso cuando se habla de lo más próximo. La vida del poeta, la dulzura del hogar, la escena aldeana, la escena social, el paisaje de la región: estas materias no están nunca terminadas de decir porque todo lo que se diga de ellas es puesto en duda, diferido el sentido por los modos mismos de la enunciación poética.

Nada más lejano al regionalismo (la poesía montielera, como dice Ortiz en sus prosas, de la que es necesario separarse y de la que se separa junto a Carlos Mastronardi) que este conjunto de inseguridades deliberadas. Con ellas Ortiz funda un *regionalismo no regionalista*, una poesía de la región que carece de los atributos costumbristas, folklóricos tanto en el léxico como en el tono. El regionalismo busca una voz plena y no la alcanza. Ortiz esquivo la voz plena. Gramuglio señala en las prosas de Ortiz la inclinación por el dialogismo como una "preferencia por atenuar la dominación de la voz mayor del yo poético". En efecto, ello sucede respecto de la lírica, pero también es el rasgo que define la construcción literaria de la región. En esa reticencia a la hegemonía de una voz, Juan L. Ortiz se separa del provincialismo que, sintiéndose voz menor, busca compensar, por el énfasis de colorido verbal, esa minoridad.

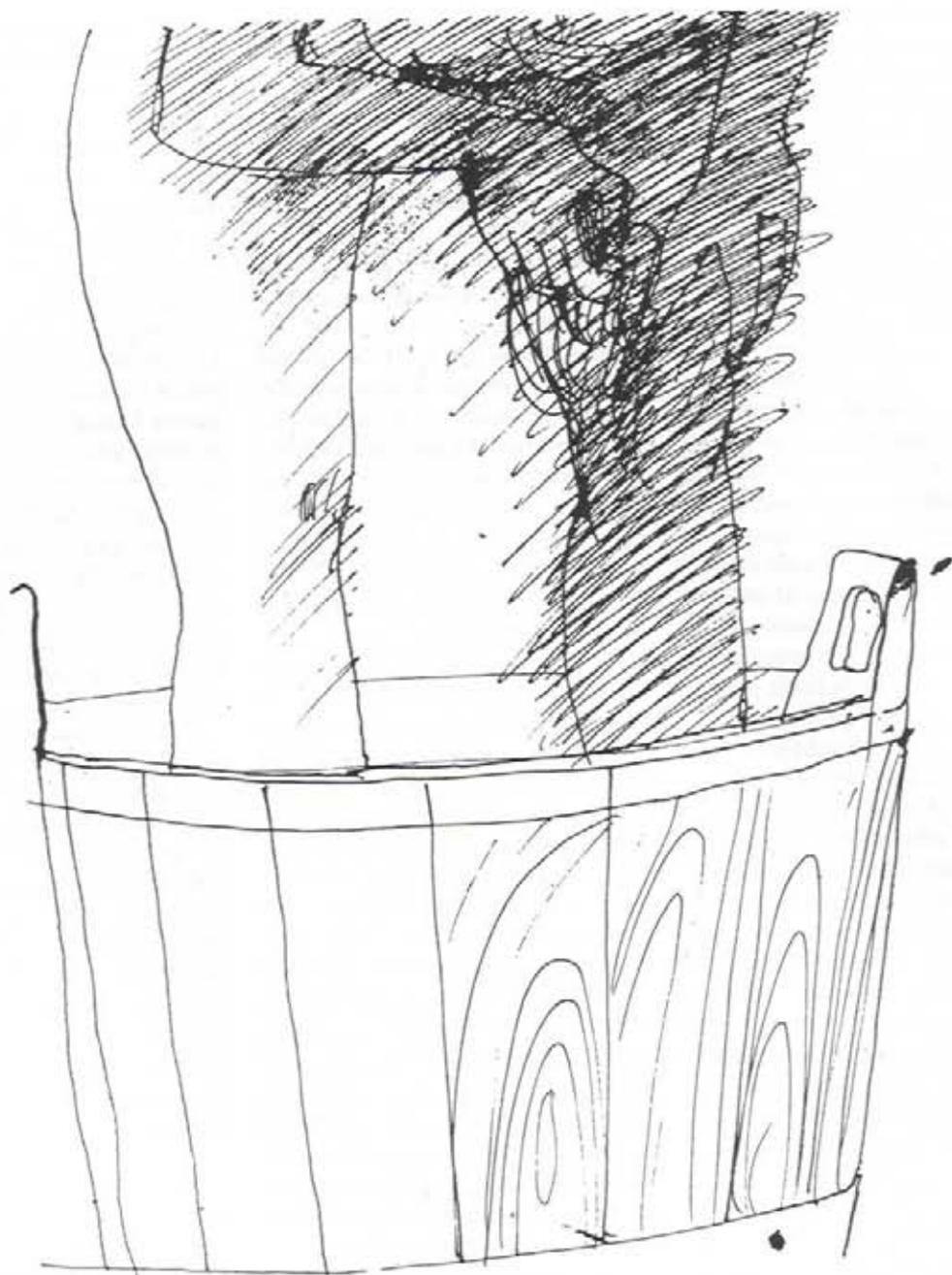
En "El Gualeguay", como lo observó Marilyn Contardi, la interrogación juega de modo insólito en un tipo de poema que toda la tradición ordena que sea aseverativo. "El Gualeguay" es el *Canto general* de Juan L. Ortiz, es su *Oda a los ganados y las mieses*, su poema al lugar de origen, a la patria regional. La tonalidad del poema se opone radicalmente a esos otros ejemplos mencionados. Y

no sólo por la interrogación sino por el uso increíble del subjuntivo imperfecto. Se sabe, el subjuntivo es el modo hipotético en español. Ortiz lo elige precisamente para su gran poema 'narrativo', donde se mostraría a la región y se contaría su historia natural y su historia humana. Tal proyecto es asumido y, enseguida, atenuado; el designio reconstructivo se vacía al mismo tiempo que se cumple. Juan L. Ortiz elige el subjuntivo reiteradamente: poesía conjetural (poesía "cautelosa", escribe Contardi) que desestabiliza el proyecto mismo sobre el cual se basa un poema de esa longitud y con ese compromiso. La suma de interrogación, iteración y subjuntivo destruyen la regionalidad y la historicidad convencionales que acechaban al proyecto de "El Gualeguay" como un peligro ante el que cualquier otro hubiera sucumbido.

En "El Gualeguay", Ortiz pone de manifiesto cómo se trabaja en una región desde fuera de las poéticas regionalistas. Desgasta el énfasis de una historia regional por medio de la hipótesis, de la presentación de alternativas, de la conjetura. La naturaleza de la región (que es una tentación pintoresquista, con sus aves y sus reptiles), Ortiz la describe con esa lengua de herborista, de mirador de pájaros y de miniaturas, que es lo opuesto al pintoresquismo congelado del regionalismo arqueológico.

### La escena social

El paisaje se perturba, tiembla, se avergüenza. Ortiz escribe "el doloroso rostro de la orilla", que se incrusta en sus poemas con la dureza de un *memento mori*: la calavera que nos recuerda a la muerte en medio de la vida. Los linyeras, sobre los techos de los trenes de carga, y en carros, y a pie..., y las mujeres, moradas de frío, que rompen el hielo de la laguna para lavar ropa ajena, y los chicos "de piel partida", son un corte. Donde no se lo espera, en las colinas o al borde del río, en la escena llena de rumores del atardecer aldeano, desde las ventanas de una casa donde se vive la dulzura del hogar, Ortiz ve a los miserables.



Todos los peligros de la poesía social, del humanitarismo a la Boedo, del regionalismo miserabilista, amenazan estos temas, quizás los más difíciles de la literatura, porque son los temas de la buena conciencia, de la blandura sentimental a veces, de la dureza política en otros casos. Se siente un escalofrío: ¿adónde va el poema cuando aparecen los ranchitos y cómo podrá volver de los ranchitos a las plantas y las flores y el canto de los pájaros, sin cinismo?

En este borde, Ortiz escribe muchos versos. Como con el pintoresquismo de la región, enfrenta el problema que no puede derivar a otra

parte. Se trata de una materia social que viene marcada por la perspectiva humanitarista y por el sentimentalismo. Es probable que estos sean los momentos de mayor riesgo en los poemas de Ortiz: al borde del naufragio en una sustancia blanda, programática. El poema corre el riesgo de precipitarse en lo obvio. Como con el regionalismo, Ortiz filtra esta materia social de la que, sin embargo, no quiere prescindir. En la región están los pobres a los que la revolución va a liberar materialmente de la miseria (piensa Ortiz), y la poesía debe liberar del miserabilismo literario.

El trabajo poético consiste en encarar el riesgo de aquello que es inevitable.

#### *El método*

Juan L. Ortiz no escribe desde un lugar de plenitud ni escribe sobre un espacio pleno. Su saber es dubitativo. La interrogación sin respuesta deja un residuo que es ingobernable, en el límite inaccesible, y sólo puede ser indicado: *allí*, señala Ortiz.

De este modo, pone de manifiesto la dificultad de enunciar y, al mismo

tiempo, trabaja contra esa dificultad en una forma que se despliega siempre de manera tentativa. Incluso cuando la nominación parece encaminada a abarcar una totalidad léxica, como en "El Gualaguay" donde los nombres de las plantas y de los pájaros y de los animalitos y los parajes del río son los de una geografía y una botánica y un bestiario regionales, incluso en este poema dedicado a la zona y titulado con su nombre, Ortiz vacila. La desconfianza frente a lo rotundo del nombre y la exhaustividad del léxico se transmite en los blancos, las elipsis, el uso de un entrecomillado que marca no la rareza de las palabras, sino una distancia cuidadosa frente a ellas.

Y, sobre todo, los puntos suspensivos que Ortiz usa como signos que cambian la entonación del verso, que prolongan inevitablemente la última sílaba dotando al castellano de unas vocales largas, temblorosas, indefinidas. Los puntos suspensivos arman una sintaxis que quiere captar al mismo tiempo las elipsis del pensamiento y los desvanecimientos de la voz, las imprecisiones y los anacolutos. Estos puntos suspensivos corroen también la plenitud de sentido. Son la marca de lo que queda incompleto y son un signo de la suspensión del juicio. Se colocan, de este modo, mostrando la incompletitud y la atenuación: un significado pleno es revisado por los puntos suspensivos que terminan el verso. Un significado pleno es vaciado por el signo suspensivo que introduce la sospecha de lo incompleto. Como en Nathalie Sarraute, los puntos suspensivos son también signos para la lectura, obligan a bajar la voz, a la pausa, a cambiar el tono, a escandir. Marcan espacialmente un transcurso de tiempo.

Estos recursos enseñan algo: incluso de aquello que creemos conocer mejor, con mayor precisión, desde la mejor perspectiva, en todos sus matices del color y de la luz, incluso del paisaje dulce de la región y de sus sonidos familiares, hay algo que no puede alcanzarse. La indeterminación es un rasgo, posiblemente el único rasgo estable de nuestra relación con el mundo. El color es una hipótesis que la luz corrige permanentemente; el can-

to de los pájaros más familiares es inabordable. "—Escucha, es un latido, / solamente un latido, o qué? De la ranita, no?// En el pulso de las hierbezuclas/o de la lunilla, /él?...". Hay algo en los colores de un crepúsculo que puede saberse y algo que no puede saberse. ¿Entre el verde y el amarillo, pregunta Ortiz, cuál es el color de los cardales? Y no responde porque en sus poemas a cada cosa no le ha tocado su adjetivo, ni su verbo, sino que esas parejas se buscan y se rehacen hasta llegar a la exasperación de la pregunta como en ese gran clásico del *decir menos* que es "Las viborinas".

Por eso, Ortiz no traza un paisaje de pastoral, aunque tenga muchos de sus rasgos exteriores. El "lugar ameno" de la pastoral es más escenográfico que cualquier paisaje de Ortiz. La vacilación, la atenuación y la pregunta no permiten que el escenario quede nunca completo. Ortiz, más que un impresionista que trabaja la materia del óleo sobre la tela, es un acuarelista a lo Turner, que deslíe la materia del color en el agua. Sin duda, su percepción tiene la poética del impresionismo y también sus colores (los estanques de Monet están en todos los lilas y los rosas y los irisados de Juan L. Ortiz). Pero la sensibilidad impresionista (y puntillista) elige un medio líquido, que acentúa, precisamente, el desvanecimiento óptico de los contornos y la desaparición del dibujo a través de colores nunca plenos sino radiantes e iridiscentes, detrás de los que el blanco del papel nunca se pierde del todo.

Con los años, la sintaxis de Ortiz va pidiéndole más notas al blanco y se vuelve cada vez más fragmentada en anacolutos, irresoluciones, finales suspendidos, indecisiones. Las frases se desenvuelven buscando su tema, sin presentarlo completo desde el primer esquema de comienzo. Como en Debussy, la frase de Ortiz busca su seguir y nunca aparece virtualmente terminada en el primer conjunto de palabras. La frase avanza como si no supiera adonde está su desenlace y lo estuviera palpitando. Nunca tiene el rasgo triunfal de un tema ya hecho. Por el contrario, la frase de Ortiz se espacializa, se dirige en una dirección,

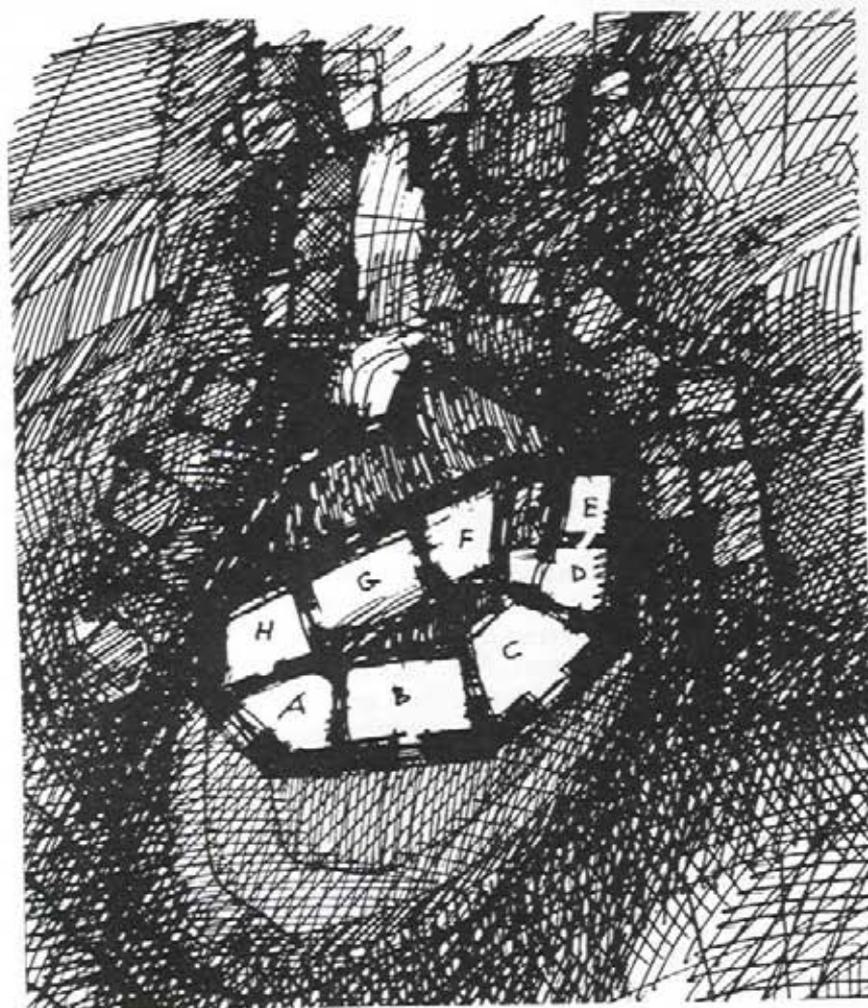
luego en otra, busca diferentes lugares en la página, se ajusta a medidas diferentes, es escalonada y desigual. La musicalidad de Ortiz tiene que ver con la materia fónica, sin duda, pero también se apoya en la disposición espacial de la página, en la quebradura, en el hipérbaton, en la anáfora y la repetición de un mismo sonido, en la variación de tonalidad de una misma vocal según lleve el acento del verso y según el lugar que ocupe en el verso, en los silencios mínimos que impone, inesperadamente, la puntuación.

"Líquida luz", "abismo hialino", escribe Juan L. Ortiz. Precisamente, ésa es la luz de sus poemas. Independizado de los objetos, el color es siempre color del aura que los rodea, "vapor flotante", un color espacial que no es propiedad de la cosa nombrada sino que la toca, a veces sin tefirla completamente. Son colores que siempre han pasado por el blanco, colores blanqueados; o atravesados por el prisma, colores irisados; o sobre ellos rebota la luz como resplandor, o se abriellantan por la luz, colores dorados y plateados. Los colores nombran flores, lilas, rosas, iris, y remiten el paisaje del río provinciano a los colores del paisaje clásico: flores horacianas en Entre Ríos.

Los colores se transforman en un mismo poema, porque sobre ellos ha trabajado el tiempo: son una representación espacial y cromática del tiempo. El tiempo se ha vuelto completamente visual: "Es por el espacio (escribió Bachelard), es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por amplias estancias. El inconciente reside". Juan L. Ortiz es un poeta paisajista (como los impresionistas o Turner son los pintores del paisaje). En su poesía el paisaje (como lo autobiográfico, y lo social y lo regional) no es una variante de género, en el sentido en que se habla de cuadros de género o de géneros literarios. El espacio (del paisaje y de la página) son la forma poética del tiempo, de la memoria perceptiva, del recuerdo de la experiencia, del yo lírico y de su mirada sobre el mundo. Como en los grandes poetas.

María Teresa Gramuglio

36



El psicoanálisis, la antropología, los estudios culturales, y a veces también la historia, tienen la virtud de enseñarnos de mil modos que en la constitución de las identidades, sea subjetivas, sea culturales, la intervención de alguna alteridad es indispensable. Ante ese dato persistente, la mera postulación de un esencialismo original refractario a todo reconocimiento de un agente exterior vendría a brindar, más que una hipótesis antagónica en campos siempre abiertos a la controversia, un síntoma elocuente del desasosiego que tal antinomia, la de una otredad necesaria para la configuración de lo propio, acarrea consigo. Es

que no por inevitable deja de ser, esa antinomia, una fuente inagotable de conflictos, y la dialéctica que supone, uno de los más persistentes malestares de la cultura.

No todos aceptan, como sabemos, lo enunciado en el párrafo anterior. Pero aun cuando se lo aceptara, es en sí mismo tan generalizante que difícilmente resultaría iluminador, y ni siquiera interesante, si nos limitáramos a encontrarlo una y otra vez como origen o como finalidad de las representaciones literarias y culturales. Y todavía menos, si tratáramos de manipularlo ciegamente para denunciar en dichas representaciones, como prue-

ba de su ilegitimidad, intromisiones foráneas o dependencia de modelos impuestos por los países centrales. Lo que el trabajo crítico sobre esas representaciones requiere, en cambio, es hacer ingresar ese enunciado en configuraciones determinadas, para así encarnarlo en sus agentes, señalar sus componentes específicos, desentrañar sus modos de funcionamiento y mostrar su capacidad de engendrar nuevas articulaciones, nuevas miradas, nuevos textos. En una palabra: historizarlo.

Esta clase de trabajo es lo que encuentro en los dos últimos libros de Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* y *Los viajeros ingleses en la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*.<sup>1</sup> Creo que en ambos casos asistimos a una puesta en marcha impecable de esa historización, en dos momentos cruciales para el protagonismo de la cultura letrada en el proceso de formación de esas entidades hipotéticas que se denominan identidades colectivas nacionales. En orden cronológico, esos momentos son, primero, con la generación romántica, el de la emergencia de la literatura argentina como componente inescindible de un programa que ponía en juego la idea misma de nación; luego, el de la proliferación de las manifestaciones del criollismo popular cuando, entre 1880 y 1910, el entero mundo criollo tradicional en que supuestamen-

1. Ambos editados en Buenos Aires, Sudamericana, en 1988 y 1996, respectivamente.

te se asentaba la cohesión de la nacionalidad era puesto en crisis por la modernización promovida desde el estado liberal. En ambos casos, unos 'otros', con unas lenguas otras —viajeros ingleses, inmigrantes extranjeros, sectores populares nativos— se revelarán como agentes necesarios y activos para la configuración imaginaria de lo nacional. Y en ambos libros, finalmente, una atención minuciosa a los componentes, articulaciones y funcionamientos de los textos en sus circunstancias efectivamente históricas y sociales desplaza, con una abstención tan ostensible que sólo puede considerarse deliberada, toda referencia a las disputas teóricas e ideológicas involucradas en objetos tan contenciosos. Donde muchos de nosotros hubiéramos prodigado todo el arsenal referido a los otros con mayúscula y con minúscula, a las identidades culturales amenazadas, a la denuncia de todas las dominaciones, sean sociales, coloniales, postcoloniales, etc., aquí se consideran suficientes un par de citas y unas pocas reflexiones, con algunas referencias en las notas. Hasta tal punto es así, que en medio de la algarabía de la crítica contemporánea estos dos libros producen una impresión inicial de desabrimiento, y el enfatizar estos aspectos despierta el escrúpulo de estar sometidos a un exceso interpretativo.

En *El discurso criollista...* Prieto trabajó sobre un conjunto de materiales no injustamente excluidos de lo que, en un sentido restringido, solemos considerar literatura: la descendencia bastarda y numerosa de *Martín Fierro* y de *Juan Moreira*, esos folletos anónimos que entre fines y principios de siglos alimentaron los primeros circuitos del consumo popular de ficciones. Se podría señalar, para empezar, que este examen de textos nada canónicos se inició un poco antes de que las impugnaciones contra el canon, contra sus imposiciones y exclusiones —tal vez una de las últimas metamorfosis, por el momento, de la larga corriente de exaltación de las potencialidades de lo que a veces se llamó popular, y que hoy algunos gustan llamar minoritario o subalterno— se tomaran francamente imperiales en los

territorios de la crítica académica. Pero no es en la atención dispensada a unos materiales tan poco prestigiosos donde residen los méritos de *El discurso criollista...* Ellos deben buscarse en un tratamiento que, eludiendo el peligro que suele acechar en tales elecciones, se ciñe a un método que excluye rigurosamente cualquier celebración acrítica de lo popular, o minoritario, etc., y que exige en cambio pensar esa materia escasamente exaltante en relación con las condiciones de lectura generadas por las transformaciones sociales y culturales del público lector en el período de entre siglos.

Eso quiere decir que aquellos materiales tan efímeros —tanto, que en su masa literalmente desaparecieron, y sólo llegaron a conservarse por el interés de algunos coleccionistas y no por el cuidado de quienes fueron sus fervorosos lectores—, aquellos folletos populares, lejos de quedar sometidos a ningún ejercicio nostálgico, son colocados en una articulación compleja de campos de lectura y redes textuales no sólo populares, que muestra la diversidad de usos, apropiaciones y significaciones que revistió el criollismo para los diferentes sectores sociales que concurrían en el campo cultural. Así se sintetiza en el prólogo esa diversidad: "Para los grupos dirigentes de la población nativa, ese criollismo pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de esa misma población nativa, desplazados de sus lugares de origen e instalados en las ciudades, ese criollismo pudo ser una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Y para muchos extranjeros pudo significar la forma inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían munirse para integrarse con derechos plenos en el creciente torrente de la vida social." Pero si aun con tales diferencias podían ser unánimes las valoraciones positivas del criollismo como formulación artística y literaria de los temas, figuras y leyendas del mundo rural premoderno y

preinmigratorio, no lo eran en cambio las de los folletos y otras manifestaciones criollistas de signo popular: vehículo de un ejercicio festivo de asimilación para los inmigrantes, que tendían a identificarse, tanto o más que los sectores populares nativos, con esos gauchos tremebundos que hablaban una jerga tan atravesada como la que ellos mismos hablaban; objeto de condena, en cambio, para la élite dirigente, precisamente por las transgresiones lingüísticas y sociales que los caracterizaban. De ahí que desde los sectores dominantes del campo intelectual, agentes activos en la implementación de las propuestas del nacionalismo oficial, se tendiera a poner en marcha "un verdadero programa de política cultural" destinado a contrarrestar el éxito de esas manifestaciones producidas y celebradas por los 'otros', los recién llegados al mundo de la lectura, los que tan raudamente se habían apropiado de una imaginaria proveniente de un pasado que se juzgaba utilizable justamente debido a que se lo concebía intocado por esos actores inevitables en el presente.

Así, con estas premisas, *El discurso criollista...* aborda un tema central en los estudios literarios y culturales, como lo es el de las relaciones entre lo popular y lo culto. Y lo hace desde una perspectiva de cruce, que descubre los préstamos, réplicas e intercambios entre ambos circuitos en la literatura nacional. Es esa perspectiva la que arroja luces nuevas sobre textos que sí han llegado a ser considerados canónicos: la gauchesca misma, con *Martín Fierro* en primer lugar, el *Santos Vega* de Obligado, *El payador* de Lugones, *La gringa*, las *Divertidas aventuras de un nieto de Juan Moreira*. Abre, además, nuevas vías de lectura para otros no estudiados en el libro, contemporáneos o no del fenómeno. Entre los primeros, *La guerra gaucha*, que sobre el trasfondo del conflicto cultural condensado en el criollismo adquiere nuevas y más ricas significaciones: pues el reclamo por una epopeya nacional que en esos años empieza a formularse, desde el sector letrado, requería tanto una lengua culta como unos héroes indudablemente criollos que contrarrestaran,

con sus actos de coraje legitimado por el patriotismo, la triunfante seducción de los gauchos malos y mal hablados que pululaban en el circuito de la literatura criollista popular. Entre los segundos, buena parte de Borges, la poesía de Lamborghini, algunos relatos de Aira. Con esto quiero decir que el fenómeno del criollismo, así construido e interrogado, adquiere una densidad significativa lo suficientemente alta como para traspasar sus límites temporales. Lejos de cerrarse en sí mismo, revela ser un asunto de larga repercusión cuyos ecos atraviesan las vanguardias de los años veinte y llegan hasta nuestros días.

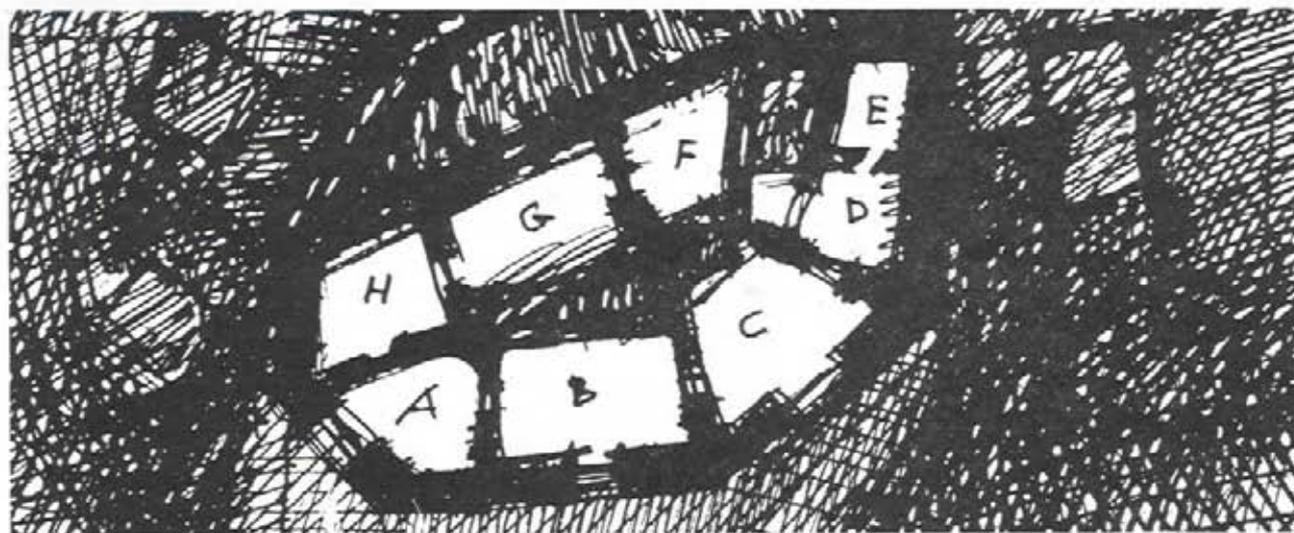
38 Aunque focalizado en otro momento histórico, y por lo tanto en otra flección de la problemática de construcción de lo nacional, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina* atiende también, como ya desde su título se insinúa, a otro objeto concebido desde esa perspectiva de cruce y con un tema de larga repercusión, como lo es el de lo que escribieron sobre la Argentina sus visitantes extranjeros. Más precisamente, ese objeto es en este caso el de la relación entre un conjunto de textos producidos por los viajeros ingleses que visitaron la Argentina en los años veinte y treinta del siglo pasado, y los que a partir de la generación del treinta y siete formaron el núcleo inicial de la literatura nacional: los textos fundantes de Alberdi, Echeverría, Mármol y Sarmiento. Con los primeros, Prieto organiza una serie acotada, en cuyo origen coloca a un precursor fuerte: Humboldt, decano de los viajeros e inventor de los rasgos conceptuales y retóricos que le darán a esa serie su perfil. Esos rasgos son: armonía entre el hombre y la naturaleza; peculiaridad del paisaje americano; mezcla de discurso utilitario y discurso estético, este último con clara impregnación romántica; incrustaciones narrativas de peripecias personales; marcas de la subjetividad del relator. En el final de la serie, hay otra figura fuerte que, simétricamente, la cierra: Darwin. Y por fuera de ella, todavía más allá de Humboldt y en otro registro, campea un viajero bien distinto: Chateaubriand.

Entre ambos extremos de la serie se despliega la red textual de los libros de los viajeros, en la que se registra la reiteración puntual de unas imágenes que, si pensadas inicialmente por estos europeos para sus lectores europeos, serán luego características en las primeras representaciones autóctonas de escenarios y figuras de lo nacional: la comparación de la pampa con el mar; la lujuria de los bosques tucumanos; el espectáculo sublime de los Andes; el espectáculo brutal del matadero; el primitivismo del gaucho y del indio. Junto con ellas, un recorte que privilegia el trayecto efectivamente recorrido por esos viajeros, con la excepción de Darwin y de Fitz Roy: el periplo desde Buenos Aires hacia los Andes, lo que Prieto denomina el "corredor histórico" de la colonización española. Un recorte que incide en la exclusión de amplias zonas del territorio, especialmente las más australes, en las representaciones literarias de los espacios de la nación producidas por aquellos fundadores. El retorno de tales escenarios y figuras en formas que incluso permiten discernir la huella de la perspectiva del viajero, estaría indicando que estos libros de los viajeros fueron los textos mediadores que hicieron posible el acceso a visiones adecuadas al proyecto de una literatura nacional concebido por la generación romántica. En suma, estaría indicando cómo, con qué componentes y actores, en esta configuración específica, es la mirada del otro, del que viene de afuera, la que modeliza la propia mirada y orienta el descubrimiento de lo propio.

Entonces, si *El discurso criollista...* nos hacía percibir los cruces entre circuitos culturales, con *Los viajeros ingleses...* asistimos a intercambios de otra índole. Cruce de miradas, en primer lugar: la del extranjero sobre la Argentina, la de los escritores argentinos sobre esas miradas extranjeras. La de los viajeros leyéndose entre sí (y en este sentido es notable cómo se empiezan a distinguir matices en esa masa indiferenciada que hasta hoy llamábamos "los viajeros ingleses"), la de los escritores argentinos leyendo a sus pares. Cruce de culturas, y también, por lo tanto, cruce de lenguas.

Intercambio entre géneros y desplazamientos de jerarquías entre los géneros: un género exitoso pero marginal como el relato de viajes, referido en este caso a un país periférico desprovisto de los prestigios que gracias a la literatura habían adquirido otras zonas del globo; unos relatos escritos en lengua extranjera y producidos por escritores que en muchos casos sólo lo fueron en esta única ocasión. Y todo ello interviniendo activamente en la génesis de los textos liminares de la literatura nacional.

Es evidente que ni *El matadero*, ni *La cautiva* ni *Facundo*, para no mencionar sino los más relevantes entre los textos fundadores, podrían suponerse agotados en esa relación, y que hay en ellos mucho más que la adopción de un conjunto de tópicos probados para dar cuenta del primitivismo de ciertas costumbres o de la inmensidad de la pampa. Por eso, es posible que el énfasis puesto tan cerradamente en las relaciones intertextuales entabladas a partir de la serie de libros de viajeros ingleses recortada en este segmento cronológico produzca algún efecto distorsionante. Pues al quedar descartada toda referencia a otras lecturas y modelos genéricos se obtiene un resultado excesivamente unilateral, que sacrifica en aras de una hipótesis irrefutable la mayor complejidad derivada de las múltiples fuentes que confluyeron en la constitución de los textos. No obstante, aun con esa restricción tan llamativa, son muchos y muy sutiles los hallazgos que ese solo vínculo depara, así como los nuevos elementos de comprensión que brinda para visitar algunas viejas cuestiones. Entre ellas, para tomar un solo ejemplo, el enigma nunca resuelto de las razones que habría tenido Echeverría para no publicar *El matadero*, ese texto que hoy consideramos lo mejor de todo lo que escribió. Ni el excesivo realismo ni la crudeza de las situaciones habrían sido por sí mismos causas suficientes para esa decisión, y en rigor ninguna de las dos cosas excedía el horizonte de recepción de la época. Ambos aspectos circulaban profusamente en la literatura panfletaria de esos años, y el espectáculo sangriento de la matanza de los animales, con



sus suelos barrocos o sus polvaredas, con sus nubes de moscas y de aves carniceras, con sus hedores y sus violencias, incluida la hostilidad de la plebe urbana hacia los ingleses, era ya uno de los tópicos recurrentes en los relatos de los viajeros. Y precisamente al focalizar la atención en esos relatos y en los conflictos que su circulación suscitaba, se nos descubre detrás de ese enigma una pugna entre porteños y provincianos, en la que se dirime la legitimidad de ciertas imágenes de la nación construidas en los textos fundadores, en función del desagrado que provoca la adopción de "los embustes y cuentos ridículos" que según Juan María Gutiérrez inventaban los viajeros "por decir cosas raras". "La República Argentina —le escribía Gutiérrez a Alberdi a propósito del *Facundo*— no es un charco de sangre: la civilización nuestra no es el progreso de las escuelas primarias de San Juan. Buenos Aires ha admirado al mundo. (...) La Prensa ha enseñado a todas las Repúblicas el régimen representativo. En Buenos Aires hay creaciones como las del crédito, el arreglo de sus rentas, la distribución de sus tierras, la Sociedad de Beneficencia, etc. etc., única en el mundo. A cada momento veo que el autor del *Facundo* no conoce sino uno de los patios interiores de ese magnífico palacio donde hemos nacido por fortuna."<sup>2</sup> Como amigo del crítico porteño, Echeverría debió de conocer y casi con seguridad compartir estos criterios. En la emergente literatura nacional el desierto in-

comensurable podía ser comparado con el mar, pero ni aun con el pretexto de combatir a Rosas el país de los porteños podía ser presentado ante los ojos del mundo como un matadero.

Dije más arriba que este de los viajeros es también un tema de larga repercusión. En efecto, ¿cómo no leer en esa disputa inicial el anticipo de otras disputas futuras acerca de las imágenes de la Argentina producidas en la literatura escrita por otros viajeros extranjeros? En el siglo veinte la serie sería bien nutrida, desde los viajeros del Centenario, pasando por los de los años treinta, hasta llegar a los visitantes de los años de la dictadura militar. Y las disputas sobre la legitimidad de esas imágenes y el derecho a hacer uso de ellas encontraría otros clivajes que se añadieron al de porteños y provincianos. ¿Y cómo ignorar, por otra parte, que los libros de los viajeros apelaron con cierta frecuencia a los textos bíblicos y clásicos para dar a conocer a su audiencia europea estas regiones desconocidas que todavía no habían accedido a la categoría prestigiosa de lo conocido por el público culto de los países centrales? Tanto en esos libros como en sus casi contemporáneos de la emergencia de la literatura argentina surgieron, antes de que las operaciones estetizantes del modernismo las multiplicaran, las referencias a edenes, llanuras asiáticas, Arcadias, Grecias, centauros, gauchos homéricos y bardos como comparaciones adecuadas para los escenarios y figuras de lo nacional.

Estos derroteros intertextuales podrían multiplicarse, pues esa repercusión será bien visible después en Lugones, en Martínez Estrada, en Belgrano Rawson, en Juan José Saer... En un pasaje en que examina una serie de borraduras en las lecturas de Marmol, Prieto acude, para señalarlos, a la metáfora sin duda certera del palimpsesto. Recordé entonces, a mi vez, otra metáfora: "el mar, pampa de los ingleses". La escribió Borges en su ensayo "La poesía gauchesca", seguida de a una referencia a Conrad, ese marino polaco que escribió en inglés e ingresó en la historia de la literatura inglesa. Vértigos de la otredad en lo nacional. Estos libros de Prieto llaman a imaginar, como en un palimpsesto, todo el espesor intertextual que se puede esconder debajo de esos vértigos: aquí, en el origen, antes que Borges y que Conrad y que la poesía gauchesca, los viajeros ingleses, que repitieron puntualmente la comparación de la pampa con un mar; y sobre ellos Alberdi, que quizá sin saberlo, invirtió ese tópico cuando escribió en sus *Impresiones de viaje*: "En esta ocasión el mar no me ha impresionado una sola vez poéticamente. Ni siquiera los terrores solemnes y poéticos que me causó la primera vez he experimentado en ésta; nada, como si anduviese por las pampas del Sud de Buenos Aires."

2. Citado por Prieto, en *Los viajeros ingleses...*, p. 143.

**La censura: una visión comparativa**  
*Francia, 1789 y Alemania Oriental, 1989*

Robert Darnton

40



El problema con la historia de la censura es que parece tan simple: confronta a los hijos de la luz con los de la oscuridad. Es comprensible que con frecuencia sea, además, maniquea, pues ¿quién podría mirar con simpatía a quienes se dedican a tachar textos o cortar películas? Por mi parte, no quisiera impugnar una tradición que va de Milton y Locke a la Declaración de Derechos de la Constitución de los EEUU. Pero es necesario llegar a entender a la censura, no solamente

para condenarla, y para ello debemos ponerla en perspectiva. Me gustaría analizar a la censura desde una perspectiva comparativa, observando cómo funcionó bajo dos formas de 'antiguo régimen': primero, el régimen que concluyó hace dos siglos en Francia, y luego, el que lo hizo tan solo ayer, en Alemania del Este.

Voy a limitar la discusión a la censura de libros y, para ilustrar el tema, consideraré un libro típico de la Fran-

cia del siglo XVIII, el *Nouveau Voyage aux isles de l'Amérique* (París, 1722), de Jean-Baptiste Labat. Ya en la portada del libro podemos encontrar las primeras claves para descifrar qué quería decir publicar un texto bajo el régimen autoritario de Luis XIV. En realidad, se parece más a la solapa de un libro moderno que a una página inicial. Su función era similar a la de la actual solapa: reseñaba y publicitaba los contenidos del libro. El elemento que falta, al menos para el lector moderno, es igualmente sorprendente: el nombre del autor, que simplemente no aparece. No es que el autor quisiera ocultarse, ya que su nombre figuraba más adelante. Pero quien debía responder por el libro, quien tenía la responsabilidad legal y financiera, figuraba de manera prominente al pie de esa primera página, junto con su dirección: "En París, rue de Saint Jacques, taller de Pierre-François Giffart, cerca de la rue des Mathurins, bajo la imagen de Santa Teresa". Desde 1275, los libreros estaban sujetos a la autoridad de la universidad y, por lo tanto, debían montar sus talleres en el Barrio Latino. Se congregaban especialmente en la rue Saint Jacques, donde sus carteles de hierro forjado se mecían en el aire como las ramas en un bosque. La hermandad de los impresores y libreros, dedicada a San Juan Evangelista, se reunía en la iglesia de los Padres Mathurins, en la rue des Mathurins, cerca de la Sorbona. De manera que la dirección que lleva este libro lo ubica en el corazón de la

actividad editorial oficial, y su estatuto super legal queda claro dada la fórmula impresa al pie: "con la aprobación y el privilegio del rey".

Aquí nos encontramos con el fenómeno de la censura, porque las aprobaciones eran autorizaciones formales otorgadas por los censores reales. En este caso hay cuatro aprobaciones, todas impresas al principio del libro y escritas por los censores que habían aceptado el manuscrito. Por ejemplo, un censor, profesor de la Sorbona, expresaba en su aprobación: "Fue un placer leerlo, está lleno de cosas fascinantes". Otro, profesor de botánica y medicina, alababa el estilo del libro y subrayaba su utilidad para los viajeros, comerciantes y estudiantes de historia natural. Un tercer censor, teólogo, simplemente manifestaba que el libro era una buena lectura: costaba dejarlo porque inspiraba en el lector "esa curiosidad dulce pero ávida que nos hace querer seguir adelante".

¿Es éste el lenguaje que se espera de un censor? Para citar la pregunta que Erving Goffman considera el punto de partida de toda investigación sociológica: ¿qué es lo que está pasando aquí? El principio de una respuesta puede encontrarse en el privilegio mismo, que está impreso después de las aprobaciones. Tiene la forma de una carta del rey a los oficiales de sus cortes, notificándoles que el rey, como una gracia, ha otorgado al autor del libro el derecho exclusivo a su reproducción. El privilegio es un texto largo y complejo, lleno de estipulaciones sobre las características físicas del libro. Debía imprimirse en "buen papel y con un tipo de letra bello, de conformidad con las regulaciones de la actividad editorial". Esas regulaciones establecían estándares detallados de control de calidad: el papel debía estar hecho con materiales de cierta clase; el tipo de letra debía calibrarse de manera que una "m" debía tener el ancho exacto de tres *e*les. Era colbertismo puro, inicialmente diseñado bajo la dirección del propio Colbert. Y el privilegio concluía como todos los edictos reales: "Porque tal es nuestro placer". Legalmente, el libro existía en virtud del placer del rey, era el pro-

ducto de la gracia real. La palabra 'gracia' aparece recurrentemente en todos los edictos importantes referidos a la actividad editorial y la Dirección de la Librairie o la burocracia encargada de este asunto estaba dividida en dos secciones: la 'librairie contentieuse', para regular los conflictos, y la 'librairie gracieuse', para lo que hoy llamaríamos los derechos de propiedad intelectual. Finalmente, después del texto del privilegio, venían una serie de párrafos que decían que el privilegio había sido asentado en los registros de la gilda o gremio de los libreros y que había sido dividido en partes vendidas a cuatro libreros diferentes.

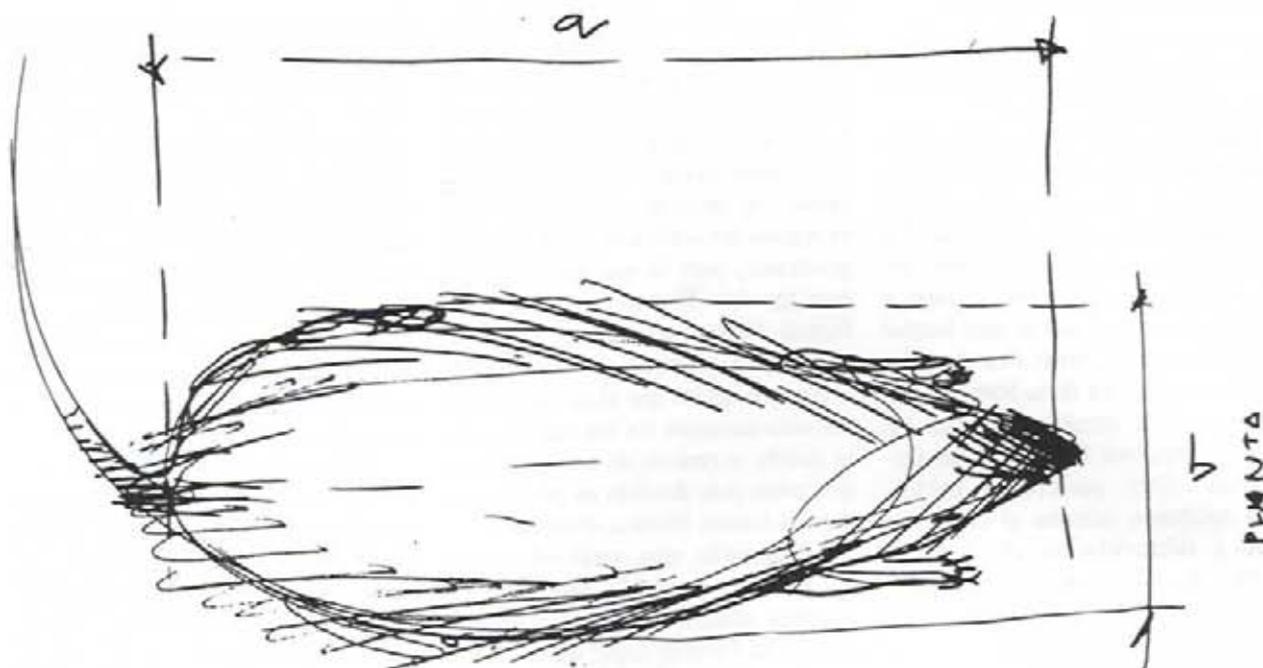
A nuestros ojos, todo esto parece un tanto extraño: encontramos censores alabando el estilo y la calidad de un libro en lugar de tachando sus herejías, al rey otorgándole su "gracia" y a los miembros de la gilda de libreros dividiendo esa gracia y vendiéndola como si fuera una forma de propiedad. De nuevo nos preguntamos: ¿qué es lo que está pasando aquí?

Para encontrar algún sentido en todo esto quizá podríamos comparar el libro del siglo XVIII con las cajas de galletitas o de chocolates ingleses de hoy que llevan la inscripción de "by appointment to Her Majesty the Queen", tan curiosa para nosotros. Como esas cajas actuales, el libro de entonces era un producto de calidad, tenía sanción real, y su excelencia estaba garantizada por los censores que dispensaban esa sanción. La censura no era solamente una cuestión de expurgar a un texto de sus herejías. Era una acción *positiva*: el endoso real del libro y una invitación oficial a leerlo.

El término que regía el sistema era 'privilegio' (etimológicamente, ley privada). El privilegio era, en realidad, el principio general organizador del Antiguo Régimen, no solo en Francia sino también en casi toda Europa. La ley no era igual para todos: era una dispensa especial que se acordaba a individuos o grupos particulares por tradición y por la gracia del rey. En la industria editorial, el privilegio operaba en tres niveles: el libro mismo era un privilegio (no existía aún la noción

moderna de propiedad intelectual); el librero era privilegiado (como miembro de una gilda, disfrutaba del derecho exclusivo de participar del negocio editorial) y la gilda era privilegiada (como una corporación, tenía ciertos derechos exclusivos, entre ellos el de exención impositiva). En suma, la monarquía borbónica desarrolló un sistema muy elaborado para canalizar el poder de la palabra impresa y, como producto de ese sistema, el libro condensaba al régimen en su conjunto.

Tales eran las características formales del Antiguo Régimen tipográfico. ¿Cómo se ve el sistema si se lo analiza por detrás de la portada y los privilegios, es decir, desde la perspectiva de los propios censores? Afortunadamente, contamos con una rica información acerca de cómo realizaban su tarea los censores de las décadas de 1750 y 1760, ya que se conservan docenas de cartas e informes del director de la actividad editorial, Lamoignon de Malessherbes, que revelan las razones de aceptación o rechazo de los manuscritos. Los rechazos ofrecen la visión más completa de la forma de razonar utilizada por los censores y, como las aprobaciones, se refieren tanto a la calidad del trabajo como a su contenido ideológico. Un censor condena el 'tono liviano' de un tratado sobre cosmología. Otro no encuentra ninguna objeción teológica a una biografía del profeta Mahoma pero la encuentra superficial e inadecuadamente investigada. Un tercero rechaza un texto de matemática porque no trabaja los problemas en un nivel suficiente de detalle y, por ejemplo, no incluye los cubos de ciertas sumas. Un recuento de las campañas de Federico II ofende a un cuarto censor no por falta de respeto a la política exterior francesa sino porque "es una compilación sin gusto ni discernimiento". Y un quinto rechaza una defensa de la ortodoxia religiosa contra los ataques de los librepensadores por motivos esencialmente estéticos: "No es un libro. No se conoce el propósito del autor hasta que se ha concluido su lectura. Avanza en una dirección, después retrocede; sus argumentos son débiles y superficiales; su estilo, que quiere



ser vivaz, termina siendo tan solo petulante...".<sup>1</sup>

Por cierto que los informes también contienen muchos comentarios de condena a ideas poco ortodoxas. Los censores defendían a la Iglesia y al rey. Pero trabajaban con el presupuesto de que una aprobación era un endoso positivo de un trabajo y que un privilegio implicaba la sanción de la corona. Escribían como hombres de letras, preocupados por defender "el honor de la literatura francesa", como lo expresara uno de ellos.<sup>2</sup> Con frecuencia adoptaban un tono superior, como si fueran un Boileau o un Saint-Simon, burlándose de trabajos que no alcanzaban los estándares del Grand Siècle. "El tema es frívolo y esta falla básica no está compensada por ningún otro detalle más fino".<sup>3</sup>

Este estilo de censura creaba un problema: si los manuscritos no debían ser sólo inofensivos sino también merecedores de un sello de aprobación a la altura de los tiempos de Luis XIV, la mayor parte de la literatura probablemente no merecería esta calificación. El censor de la novela arriba mencionada eligió un camino convencional para sortear esta dificultad: "Como a pesar de sus fallas y su mediocridad [este trabajo] no contiene nada peligroso o reprimible y, después de todo, no ataca la religión, la

moralidad ni el estado, creo que no hay peligro en tolerar su impresión y que puede publicarse con un permiso tácito, aunque el público difícilmente se vaya a sentir halagado por un regalo de esta clase".<sup>4</sup>

En otras palabras, se creaban brechas en el sistema legal. 'Permisos tácitos', 'permisos simples', 'tolerancias', 'permisos de la policía': los ministros a cargo de la actividad editorial inventaban categorías que podían usarse para permitir la aparición de libros sin el endoso oficial. Dada la naturaleza del sistema de privilegio, no podían actuar de otra manera, salvo que quisieran declarar la guerra contra la mayor parte de la literatura de su tiempo. Reflexionando sobre sus años como director de la actividad editorial, Malesherbes reconoció que "Un hombre que leyera sólo los libros que contaban con la aprobación explícita del gobierno, como prescribía la ley, se habría encontrado cien años retrasado con respecto a sus contemporáneos".<sup>5</sup> Incluso, Malesherbes elegía no enterarse de la impresión de libros absolutamente ilegales que tenía lugar fuera del reino y que circulaban internamente por canales clandestinos. En virtud de este tipo de flexibilidad, el sistema se acomodaba al cambio y hacía posible la Ilustración.

La historia sobre cómo la Ilustra-

ción penetró por las brechas del sistema y se difundió a través de la sociedad francesa es larga y compleja. Sin entrar en detalles, me gustaría subrayar un punto: no se trató de una historia de mera oposición entre libertad y opresión sino más bien de complicidad y colaboración. Desde los comienzos de la censura preventiva, en 1642, el número de censores fue creciendo: había unos diez en 1660, sesenta en 1700, ciento veinte en 1760 y ciento ochenta en 1789. Hacia 1770 procesaban unos mil manuscritos por año y su tasa de rechazo era baja, entre el diez y el treinta por ciento de los trabajos presentados. Claro que cualquie-

1. Informes del Abbé Geinos, 24/11/1750 (Bibliothèque National, ms. fr. 22137, fo. 103); Abbé Foucher, sin fecha (Ibid., fo. 90); Déguigneux, sin fecha (Ibid., fo. 135); Le Blond, 2/10/1752 (ms. fr. 22138, fo. 38); Delaville, 23/11/1757 (Ibid., fo. 19) e informe de fecha 17/1/1754 (ms. fr. 22137, fo. 94).

2. Informe de Rémond de St. Albine, 29/4/1751 (ms. fr. 22138, fo. 78). Como ejemplo de un argumento enfáticamente político y religioso contra el otorgamiento de un privilegio, ver el informe de Bonamy del 18/12/1755 (ms. fr. 22137, fo. 23).

3. Informe de Bougainville, 26/8/1751 (ms. fr. 22138, fo. 33).

4. Ibid.

5. C. G. de Lamoignon de Malesherbes: *Mémoires sur la librairie et sur la liberté de la presse*, Ginebra, 1969, p. 300. Reimpresión de un texto escrito en 1788 y publicado inicialmente en 1809.

ra que tuviese un texto realmente peligroso no intentaba pasar por la censura e iba directamente a los impresores clandestinos.<sup>6</sup>

La flexibilidad y la laxitud del sistema no se debían únicamente a sus grietas sino a una creciente complicidad entre los censores y los autores. Provenían del mismo medio. La mayoría de los censores eran ellos mismos autores, como Fontenelle, Crébillon (padre e hijo), Piron, Condillac y Suard, entre otros. Lejos de tratarse de burócratas, ni siquiera recibían un sueldo y para ganarse la vida generalmente trabajaban como profesores, tutores, bibliotecarios y secretarios. Con frecuencia conocían a los autores cuyos textos censuraban y los autores buscaban que sus propios amigos fueran los censores. Voltaire solicitaba sus censores directamente al Guardián del Sello y al jefe de la policía. Malesherbes le dio la *Carta a d'Alembert* de Rousseau al propio d'Alembert para su aprobación. Malesherbes también arregló para que se publicara una edición francesa del *Emile* de Rousseau y llegó a aprobar las cláusulas del contrato. Además, prácticamente actuó como agente de Rousseau en la publicación de *La nouvelle Héloïse*. Piquet, el censor de ese texto, solicitó solamente veintitrés cambios, y sólo dos se referían a herejías graves. En realidad, la amenaza mayor contra la Ilustración venía de la Iglesia, no del estado. Cediendo a presiones religiosas, Malesherbes hizo revocar el privilegio para la *Encyclopédie*, pero salvó el libro protegiendo secretamente a Diderot y a los impresores.<sup>7</sup>

La creciente lenidad provocaba escándalos. Los más conocidos fueron el endoso de un censor a una traducción del Corán, como un texto que no contenía "nada contrario a la religión cristiana",<sup>8</sup> y el affaire de *De l'Esprit*, un tratado metafísico anti-cristiano de Helvétius. Helvétius utilizó sus contactos en Versalles para conseguir un censor condescendiente, Jean-Pierre Tercier, primer secretario del ministerio de relaciones exteriores y hombre de letras menor, que a veces hacía algunos trabajos de censura pero no sabía nada de metafísica. Tercier recibió las páginas del manuscrito de a

poco y desordenadas, de manera que no podía seguir el argumento. En una cena, la bella Madame Helvétius utilizó todos sus encantos para persuadirlo de que apurara los trámites para que su marido pudiera entregar el manuscrito al impresor antes de salir de vacaciones a su casa de campo. Cuando llegó el momento de aprobar las pruebas, Tercier, cuya preocupación central era la política exterior francesa en el momento culminante de la Guerra de los Siete Años, inició de inmediato las hojas sin llegar a leerlas. Ni bien salió el libro, los enemigos de los *philosophes* pusieron el grito en el cielo: se trataba de ateísmo liso y llano que aparecía con un privilegio real. El libro fue condenado y quemado por el parlamento de París. Helvétius tuvo que repudiarlo. Tercier fue echado. Y el texto reapareció como un *best seller* de la actividad editorial clandestina.<sup>9</sup>

Se podrían contar más anécdotas de este tenor que sugieren que los administradores del Antiguo Régimen permitían una libertad de prensa *de facto*. Pero también se pueden citar otras tantas historias de horror que prueban lo contrario: libreros marcados a fuego y enviados a las galeras, vidas arruinadas en la Bastilla, que no era una casa de torturas pero tampoco un hotel de tres estrellas como parecen creer algunos historiadores. Unas mil personas conectadas con la actividad editorial fueron presas entre 1659 y 1789, unas trescientas de las cuales eran escritores. Voltaire fue enviado allí dos veces, por un total de once meses, como consecuencia de lo cual pasó la mayor parte de su vida en el exilio. Después de ser encerrado en la prisión de Vincennes, Diderot abandonó la idea de publicar algunos de sus trabajos más importantes. La Bastilla era algo más que un símbolo. Era un poderoso disuasivo que contribuía a generar prácticas de autocensura.

Concluyo con una contradicción. El Antiguo Régimen en Francia era a la vez benevolente y brutal. Cuando el rey descubrió por primera vez que la invención de los tipos móviles podía hacer temblar su trono, trató de resolver el problema decretando, a través de un edicto de 1535, que cualquiera

que imprimiera un libro sería colgado. Eso no funcionó; tampoco un edicto de 1757 que amenazaba con castigo de muerte a los autores de libros sediciosos. En sus principios, el sistema continuaba siendo represivo. En la práctica, se tornó crecientemente flexible, gracias a los administradores ilustrados que forzaban la interpretación de las reglas y, al hacerlo, generaban en la estructura arcaica espacios para buena parte de la literatura moderna, al menos hasta que todo se vino abajo en 1789.

Saltemos ahora dos siglos para considerar el caso de Alemania Oriental en 1989. Una rápida mirada a la portada de otra publicación típica, *Dichtungen und Fragmente*, una colección de ensayos de Novalis, nos muestra claramente que estamos frente a un sistema literario diferente, que no se refería explícitamente al ejercicio de la censura. La censura estaba prohibida por la constitución, lo que no impidió a los disidentes abolirla ni bien cayó el Muro, pero para ver cómo funcionaba debemos buscar más allá de los textos de libros y constituciones e interrogar a quienes trabajaban en el sistema.

Afortunadamente alguna de esa gente todavía se mantenía en sus puestos, con sus funciones administrativas suspendidas, en el período compren-

6. Entre los textos generales referidos a la censura en Francia del Antiguo Régimen, ver: Nicole Hermann-Mascard: *La censure des livres à Paris à la fin de l'Ancien Régime*, París, 1968; J. P. Belin: *Le commerce des livres prohibés à Paris de 1750 à 1789*, París, 1913; Robert Shackleton: *Censure and Censorship: Impediments to Free Publication in the Age of Enlightenment*, Austin, Texas, 1975; William Hanley: "The Policing of Thought: Censorship in Eighteenth-Century France" en *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 183 (1980), pp. 265-295, y Daniel Roche: "La Censure" en Henri-Jean Martin y Roger Chartier (eds.): *Histoire de l'édition française*, París, 1984.

7. Pierre Grosclaude: *Malesherbes, témoin et interprète de son temps*, París, 1961, y Jean Jacques Rousseau et Malesherbes, *Documents inédits*, París, 1960.

8. Louis Sébastien Mercier: *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1783, II, p. 53.

9. D. Ozanam: "La disgrâce d'un premier commis: Tercier et l'affaire de *De l'Esprit* (1758-1759)" en *Bibliothèque de l'École des Chartes*, vol. 113 (1995), pp. 140-170, y D. W. Smith: *Helvétius, A Study in Persecution*, Oxford, 1965.

dido entre la caída del Muro de Berlín y la unificación de las dos Alemanias. Conocí a dos de esos empleados, Hans Jurgen Wesener y Christina Horn, que estaban dispuestos a hablar. En 1990, me hicieron un tour de su oficina. Clara Zetkin Strasse, dos cuadras al este del Muro, y me explicaron cómo funcionaba. Dado que resulta bastante excepcional que un censor hable de la censura, me gustaría referirme a sus declaraciones en detalle para después buscar las analogías con el caso francés.

Los censores no aprobaban el término 'censura'. Sonaba demasiado negativo, explicó Frau Horn. Su oficina llevaba el nombre de 'Administración Central de Publicaciones y Actividad Editorial' y su preocupación central, tal como la definieron, era la de lograr que la literatura tuviera lugar, es decir, supervisar el proceso a través del cual las ideas se convertían en libros y éstos llegaban a los lectores. A principios de la década de 1960, Frau Horn y Herr Wesener se graduaron en literatura alemana en la Universidad Humboldt. Fueron empleados por el Ministerio de Cultura y poco tiempo después asignados a la División de Publicaciones y Actividad Editorial, donde ascendieron en las secciones de literatura alemana y extranjera.

Me llevó algún tiempo hacerme un cuadro de la organización burocrática, ya que al principio sólo veía corredores y puertas cerradas, todas del mismo color marrón y con un número del lado de afuera. Ficción alemana oriental era el número 215, a continuación de otras cuarenta puertas en el corredor color mostaza del segundo piso de un edificio que parecía no terminar nunca, dando vueltas y vueltas en torno a un patio central. La burocracia estaba ordenada en segmentos jerárquicos: sectores, divisiones, administraciones, y ministerios ubicados bajo el Consejo de Ministros. Y toda la estructura estaba subordinada al Partido Comunista, que tenía su propia jerarquía: divisiones que respondían a secretarías del Comité Central y en última instancia, al Politburó bajo Erich Honecker, el poder supremo en la República Democrática Alemana.<sup>10</sup>

Pronto me explicarían cómo fun-

cionaba todo eso. Cuando llegué, Frau Horn y Herr Wesener parecían ansiosos por demostrarme que eran universitarios como yo, y no burocratas anónimos y, menos aún, stalinistas. Los cargos más altos de la oficina a veces se llenaban con gente que no provenía de la burocracia, me explicaron. Un jefe de división podía haber sido el director de una editorial, el editor de un periódico o un funcionario de la Liga de Autores. La literatura constituía un sistema articulado que abarcaba a muchas instituciones y quienes participaban de los círculos literarios con frecuencia se cruzaban. Ellos mismos podían eventualmente ser transferidos a algún periódico o editorial, ya que todos estaban administrados por el Partido, del cual ellos siempre habían sido leales miembros. Aunque por cierto que la lealtad tenía límites. Ambos habían participado de las manifestaciones masivas del 4 de noviembre de 1989 que precipitaron la caída del Politburó y la apertura del Muro. Se identificaban con los reformadores en el interior del partido e incluso con escritores disidentes como Christoph Hein y Volker Braun, cuyos trabajos habían ayudado a censurar. Estaban en favor de un "socialismo con rostro humano", la "tercera vía" entre los sistemas soviético y americano. Y ambos lamentaban la caída del Muro.

Una buena dosis de autojustificación se escondía detrás de esta auto-descripción. Nadie quería aparecer como un *apparatchik* en junio de 1990, cuando tuvimos esta conversación. Pero ¿porqué defendían el Muro? Herr Wesener me sorprendió con su respuesta: el Muro había contribuido a hacer de la República Democrática Alemana una "Lescland", un país de lectores, explicó. Había impedido la corrupción de una cultura consumista. Una vez abierta la grieta, no podría evitarse la basura —la literatura erótica, los manuales de autoayuda, las novelas rosa— que seguramente invadiría el país. La basura venía de Occidente, era el principal producto del sistema literario del otro lado del Muro ya que también nosotros teníamos censura: se ejercía a través de la presión del mercado.

Sintiéndome arrinconado, le pre-

gunté qué era la censura tal como él la practicaba. Herr Wesener respondió con una sola palabra: "Planificación". En un sistema socialista, explicó, la literatura se planificaba como todo lo demás y para demostrar lo que decía, me entregó un documento increíble titulado "Plan 1990: literatura de la República Democrática Alemana". Eran setenta y ocho páginas en las que figuraban todas las obras de ficción que estaban programadas para publicarse en 1990, un año literario que nunca tuvo lugar.

Como me entregó una copia, luego lo pude estudiar en detalle. Para mi sorpresa, su tono era neutro y profesional. Listaba todos los libros proyectados por orden alfabético según los apellidos de los autores. Cada entrada incluía el título del trabajo, la editorial, la tirada propuesta y, en algunos casos, el género o la serie en que aparecería y una breve descripción de su contenido.

Después de leer las descripciones, me pregunté si la literatura de Alemania Oriental no tenía más basura de lo que Herr Wesener estaba dispuesto a admitir. La producción anual de 202 nuevos títulos (de ficción y belles-lettres, sin incluir las reediciones) hubiera incluido muchas historias de amor, novelas históricas, de suspenso, de guerra y de ciencia ficción. Por cierto que no puedo hablar de la calidad literaria de esas obras sin haberlas leído y ello resulta imposible pues la mayoría desapareció, junto con la censura, ni bien comenzó el nuevo año. Pero los resúmenes de un párrafo que acompañaban a cada título sugerían la existencia de un 'kitsch socialista'. Así, *El peso de la intimidad*, de Erika Paschke: "Mientras Ina Scheidt viaja de país en país siguiendo su exigente carrera como traductora, su madre y su hija de diecisiete años, Marja, se sienten cada vez más molestas por tener que hacerse cargo solas de la marcha de la casa. Un día, Ina trae un hombre a su casa y de allí en más, se desarrollan una serie de complicacio-

10. Para una descripción más completa de la organización y el funcionamiento de la oficina de censura, ver Robert Darnton: *Berlin Journal 1989-1990*, New York, 1991, cap. 8.

nes en las relaciones familiares. El hombre descubre la preocupación excesiva de Ina por los valores externos y se aleja de ella. En ésta como en sus otras novelas, a la autora le preocupan las cuestiones éticas de la vida doméstica. Plantea el valor del ser humano y el respeto mutuo frente a la falta de comprensión hacia los demás"

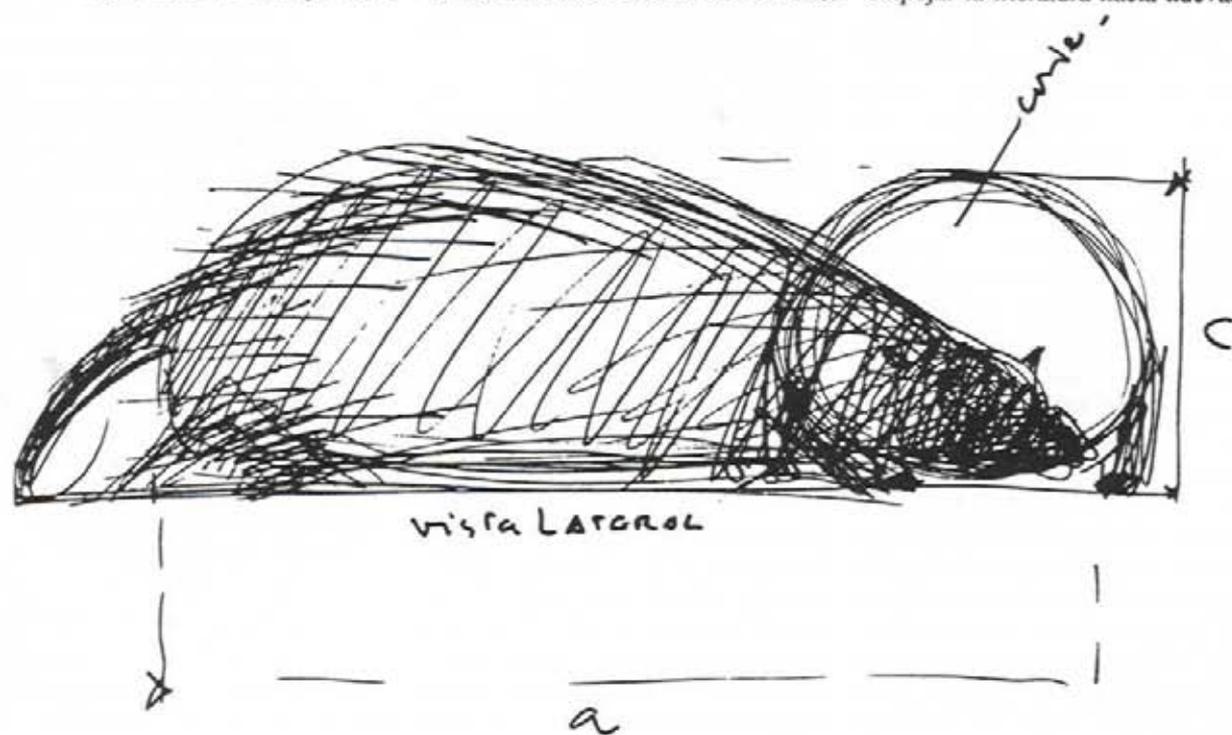
Esto suena a teleteatro y por cierto que parece alejado del realismo socialista y del material fuerte que uno esperaría encontrar en la tierra de 'los obreros y campesinos'. Pero Alemania Oriental también se consideraba una *Nischengesellschaft*, es decir, una sociedad en la que la gente se reclusa en su vida privada, de tal manera que las novelas que moralizaban acerca de las relaciones personales podían aparecer como apropiadas a los ojos de los planificadores literarios, sobre todo si advertían a los lectores contra los viajes, es decir, contra la exposición a las blanduras de Occidente. Mientras se preparaba el plan, miles de alemanes orientales escapaban a la otra Alemania y toda la República pasaba buena parte de su tiempo mirando televisión occidental. Tal vez por eso varias de las novelas proyectadas desplegaban dramas familiares en el contexto de las relaciones entre las dos Alemanias. La obra de Wolfgang Kroeber *En algún lugar de Europa* iba a

afrontar "un problema actual: porqué la gente deja su país de origen" y *El correo atrasado*, de Lothar Guenter, iba a mostrar la elección heroica que hacía un joven trabajador entre la carta de reclutamiento militar y una invitación que su padre le hacía para reunirse con él en Occidente, que llegaron con el mismo correo.

Todas estas historias tenían, además, otro subtexto o, más bien, otro texto: un *Themenplaneinschätzung* o informe ideológico que acompañaba al plan que se elevaba al Comité Central del Partido Comunista. Este documento eran tan importante como el propio plan, así que agradecí a Herr Wesener la copia que me pasó, marcada 'confidencial'. Había sido aprobado por el Comité Central a mediados de 1988 y cubría el plan para 1989. Allí, se puede ver a los censores planteando su posición con referencia a la próxima cosecha de libros y oír el acento inconfundible de la burocracia estatal. El socialismo avanza, todo se va para arriba, la producción se expande: 625 títulos programados para su publicación, un total de 11.508.950 ejemplares, lo que representaba un aumento con respecto al plan anterior (559 títulos y 10.444.000 ejemplares).

1989 iba a ser un año de celebración de las cuatro gloriosas décadas de socialismo en Alemania del Este.

Por lo tanto, la literatura de ese año estaría dedicada al pasado y presente de la República Democrática Alemana, tal como lo había indicado el camarada Erich Honecker: "Nuestro partido y nuestro pueblo tienen una tradición humanística de siglos de lucha por el progreso social, la libertad, y los derechos y valores de la humanidad". Por lo tanto, el informe —en un lenguaje cargado con el mismo tipo de jerga— revisaba los principales temas presentados en el plan. Así, por ejemplo, destacaba que la producción anual de novelas históricas debía expresar un "antifascismo enérgico", mientras que las novelas ambientadas en el presente debían adecuarse al principio del realismo socialista y promover "la misión histórica de la clase obrera en la lucha por el progreso social". Los autores del plan confesaron que habían fallado en el intento de producir una cantidad adecuada de historias sobre trabajadores industriales y conductores de tractores, pero que compensarían esa falla publicando antologías de obras anteriores con contenido proletario. Fuera de esta deficiencia, todo iba bien e iría aún mejor. No se hacía referencia alguna al disenso. Por el contrario, el informe indicaba que todos, autores, imprentas y funcionarios, ponían el hombro para empujar la literatura hacia nuevas al-



turas, en el momento mismo en que el sistema en su conjunto se estaba desmoronando.

Parece extraño leer este testimonio de pureza ideológica y salud institucional. ¿Era todo este papelerío tan solo el producto de la fantasía de un *apparatchik*, que tenía poco que ver con la experiencia literaria real de los alemanes orientales?

46 Herr Wesener y Frau Horn me aseguraron que el plan realmente determinaba la producción y el consumo de libros en la República Democrática Alemana. Me describieron cada etapa del sistema, el proceso largo y complicado que implicaba negociar las propuestas de libros con los autores, editores y el comité especial de representantes de las librerías, bibliotecas, el mundo académico y la Liga de Autores. Dos etapas de ese proceso eran cruciales para el destino de un libro: la primera tenía lugar cuando los censores sometían su plan a los ideólogos encargados de vigilarlos desde el Comité Central, y la segunda, cuando los censores finalmente recibían el texto definitivo y lo recorrían con el lápiz azul.

Tal como lo describían Herr Wesener y Frau Horn, el primer paso era el más difícil. Se presentaban como amigos de la literatura, como los intermediarios cruciales que hacían posible la existencia misma de los libros al incorporarlos a un plan para que pasara los controles de los filisteos del Comité Central: quince ideólogos duros de la 'División Cultural' del Comité que trabajaban bajo las órdenes de una walkiria, Ursula Ragwitz. Todos los años, el jefe de los censores, Klaus Hopcke, marchaba hacia 'Cultura' con su plan bajo el brazo para batallar con Frau Ragwitz. Cuando volvía, sólo podía decir qué había aprobado y qué había rechazado 'Cultura'. No daban explicaciones ni denegaciones por escrito. Entonces, Herr Wesener tenía que remitir los rechazos a los jefes de las editoriales, que a su vez los pasaban a los autores, y no podía decir sino que se trataba de un orden de arriba: "Das ist so".

Pero había algunas formas de sorrear a los filisteos de 'Cultura'. ¿Acaso no me había fijado en los lugares

vacíos que figuraban en el plan para 1990? Había 41, a continuación de las 202 entradas para obras nuevas de ficción. La gente de Hopcke luego podía llenar esos lugares con libros 'calientes'. Por cierto que tenían que tener el permiso de 'Cultura', pero resultaba más fácil lograrlo para casos particulares que en la reunión formal, cuando los integrantes del grupo de Frau Ragwitz trataban de superarse unos a otros en su demostración de militancia. ¿No había notado yo, acaso, que el plan contenía más entradas para reediciones (315) que para nuevas ediciones (202)? Allí es donde colocaban los ítems 'más calientes'. Por ejemplo, los libros de autores alemanes orientales publicados en Alemania Occidental podían republicarse, siempre que se hiciera de la manera menos visible, en tiradas pequeñas y una vez pasado el primer momento de alarma o inquietud provocado por su aparición.

Mientras las críticas se mantuvieran implícitas y cubiertas por la ironía, Hopcke estaba dispuesto a permitir que algunos libros de esta clase se filtraran a través de la burocracia. Se arriesgaba tanto que se convirtió en una especie de héroe, no sólo para sus subordinados de la oficina de censura, a quienes siempre protegía, sino también para algunos escritores y editores que conocí allí. Me lo describían como un periodista duro, que había llegado a su puesto a cargo de la Administración de Publicaciones y Actividad Editorial en 1973 dispuesto a imponer orden en la vida intelectual. Pero cuanto más tiempo pasaba batallando con la burocracia del Partido, más simpatía iba sintiendo por los autores independientes. Hacia los años 80, se había convertido en experto en lograr que libros poco ortodoxos pasaran los controles del Comité Central. Dos de ellos, *Die neue Herrlichkeit*, de Gunter de Bruyn, y *Hinze-Kunze Roman*, de Volker Braun, causaron tal escándalo en el Partido que casi le cuestan el puesto. Alguien dentro del Comité Central denunció a la *Hinze-Kunze Roman* como una "bomba intelectual". Hopcke recibió una reprimenda formal, pero se las arregló para no perder su puesto. Unos años más tarde, en febrero de 1989, en una reunión del PEN club

de Alemania Oriental, apoyó una resolución condenando el arresto de Václav Havel en Checoslovaquia.

El segundo paso crucial en el proceso de censura tenía lugar después de que el plan hubiera sido aprobado y los libros escritos. En ese momento, el texto llegaba a la oficina de Frau Horn y Herr Wesener y ellos debían revisarlos palabra por palabra. Insistían en que hacían escaso uso de sus lápices azules, dado que la censura más efectiva ya había tenido lugar, en el proceso de planificación y en la cabeza de los autores. Frau Horn decía que ella y los cinco censores que trabajaban bajo sus órdenes rechazaban solamente unos siete trabajos sobre el total de 200 a 250 textos de ficción que revisaban anualmente.

Ella había aprendido a detectar algunas 'alergias' en los miembros del Comité Central, de manera que siempre tachaba las palabras que podían despertar una reacción hostil, por ejemplo, 'ecología', un término tabú pues se asociaba con la polución masiva que existía en Alemania Oriental, y 'crítica', un adjetivo tabú, pues evocaba a los disidentes. Las referencias al stalinismo también eran mal recibidas, así que cambiaba "opositor al stalinismo" por "crítico de su tiempo" y reemplazaba "los años 30" por una expresión más segura y más vaga: "la primera mitad del siglo XX". Una década atrás, todo lo referente a los Estados Unidos era problemático. Les fue muy difícil hacer pasar una traducción de *The Catcher in the Rye* ya que Kurt Hager, el jefe de ideología del Comité Central, consideraba a Holden Caulfield "un mal modelo para la juventud de la República Democrática". Pero después de 1985, la Unión Soviética se convirtió en el tema más delicado en la oficina de Frau Horn, y los censores tenían que prestar especial atención para identificar a la "SU Lit", como le decían a la literatura soviética.

Una vez que un texto había pasado este último obstáculo, recibía la autorización para imprimir. Herr Wesener me mostró una: se trataba de un pedacito de papel con su firma y una fórmula que indicaba al impresor que hiciera el trabajo. No me impresionó en lo más mínimo hasta que Herr We-

sener me explicó que ningún impresor podía aceptar un trabajo si no venía con ese papclito y que la mayoría de las imprentas del país pertenecían al Partido Comunista. Aun así, las cosas podían fallar. Los editores que conocían tenían todo un repertorio de historias sobre los cambios que hacían los correctores de pruebas y los tipógrafos celosos de su labor. La anécdota más conocida hacía referencia a un supuesto error tipográfico en un manual de anatomía, que los correctores curiosamente no habían detectado en sucesivas ediciones a lo largo de varios años: un músculo de los glúteos llamado "Glutaus maximus" figuraba impreso como el "Glutaus Marxismus". Otra anécdota se refería a un poema que, hablando de un grupo de pájaros, decía "Die Kopfe nestwards gewandt", es decir, "sus cabezas giradas hacia el nido". Por error o a propósito, el tipógrafo cambió la palabra "nestwards" por "westwards" (hacia el oeste) y el corrector de pruebas, sospechando herejía, se cubrió convirtiéndola en "ostwards" (hacia el este).

Eventualmente, los libros llegaban a los lectores, pero no en la misma forma que lo hacen en Occidente. Las imprentas enviaban los ejemplares encuadernados a un único depósito en Leipzig, que servía a todo el país. En general quedaban allí meses y meses hasta que seguían su camino a las librerías, pero su distribución no respondía a la demanda, pues en realidad no había un mercado de libros ni ningún mecanismo a través del cual la demanda pudiera expresarse. No existía la publicidad y había muy pocas reseñas, tal vez una página o dos cada dos semanas en el diario del partido, *Neues Deutschland*, o alguna nota en la revista literaria *Sinn und Form*. Los libros se enviaban a las librerías donde la gente se paraba para mirar qué había en los estantes y llenaba sus bolsos con lo que le parecía más atractivo. Con frecuencia, vi a los compradores leyendo lo que habían elegido mientras hacían cola para pagar. Alemania Oriental es realmente una 'tierra de lectores', pensé. Pero ¿cómo leían esos lectores?

La lectura es un misterio. Psicólogos, sociólogos y filósofos no han lle-

gado a descifrarlo y los historiadores se vuelven locos tratando de entender su historia. Sabemos, sin embargo, que incluye cierta capacidad para detectar mensajes entre líneas, como vimos en el caso francés. ¿Ocurría algo semejante en Alemania Oriental? En este caso, al menos era posible entrevistar a los lectores de un 'antiguo' régimen. En junio de 1990, me invitaron a dar una charla sobre los libros prohibidos en la Francia del siglo XVIII a un grupo de coleccionistas de libros de Magdeburgo. Después de la charla, mis anfitriones, la mayoría de ellos médicos, abogados y maestros, iniciaron una discusión sobre los libros prohibidos en la República Democrática y sobre cómo los habían leído.

En los años 50 y principios de los 60, explicaron, era peligroso tener libros de autores como Freud y Nietzsche que, de todas maneras, circulaban entre amigos de confianza. Un amigo aparecía con un volumen y ponía un límite de tiempo, en general dos días, para su lectura. El beneficiado se encerraba en un lugar seguro y se lanzaba sobre el texto, día y noche. El efecto era sobrecogedor: "te penetraba como un cuchillo", me dijo uno de mis anfitriones. Hacia 1970, las cosas habían empezado a mejorar. Avisos en código pidiendo ciertos libros aparecían en los periódicos y copias medio desarmadas se podían conseguir en ciertos cafés. Los autores disidentes de entonces, como Stefan Heym en *David* o Christa Wolf en *Kassandra*, lograban pasar sus herejías ubicándolas en lugares o tiempos lejanos, como lo habían hecho Montesquieu y Voltaire. Y todos aprendían a leer entre líneas.

En lugar de concentrarse en el contenido, los lectores escuchaban el tono, especialmente en poesía, y mantenían el ojo abierto para detectar trucos tipográficos, como la alineación de letras al principio de las estrofas que, al leerse en forma vertical, podían componer un mensaje desafiante. No leían pasivamente sino que recorrían el texto de arriba a abajo, rastreando los silencios y las irregularidades que podían ser las claves de algún mensaje oculto. Con frecuencia comparaban textos, para descubrir qué había sido cortado y por lo tanto, qué valía la

pena atender mejor. Circulaban tres traducciones de la *Perestroika* de Gorbachov, una de la República Democrática, otra producida en la Unión Soviética y una traducción al alemán de una edición de los EE.UU. Los alemanes orientales las revisaban todas, esperando encontrar, en un momento en que ellos no podían hablar contra Stalin, todos los rastros posibles de la desestalinización.

Conocían también los pasajes faltantes en la *Kassandra* de Christa Wolf. En Alemania Occidental se había publicado el texto completo, mientras que en el Este habían sacado una versión censurada con puntos suspensivos en los tramos expurgados. Algunos alemanes orientales consiguieron una copia entera, extractaron los pasajes en cuestión y los hacían circular en papeles que podían insertarse en los lugares correspondientes de la edición censurada. Cuando coloqué esos papeles en la edición oriental de *Kassandra* de pronto el texto cobró vida. Así, por ejemplo, la siguiente oración había sido expurgada de la página 110: "Los comandantes supremos de la OTAN y del Pacto de Varsovia están discutiendo una nueva expansión de sus armamentos, para poder contrarrestar, con una potencia equivalente, la supuesta superioridad de sus 'oponentes' en materia de tecnología de armamentos".

Para el ojo occidental, esta frase no resulta nada provocativa. Hasta un alemán oriental podría leerla sin notar nada sospechoso. Pero la inserción del texto mecanografiado resalta su contenido de tal manera que deja ver un mensaje implícito: los poderes de destrucción de ambos contendientes en la Guerra Fría persiguen las mismas políticas, los dos están decididos a destruir al 'oponente', esto es, son moralmente —o inmoralmemente— iguales.

A través de estos mecanismos, los alemanes del este no solamente leían entre líneas sino que también controlaban el significado de los espacios en blanco. Leían crítica, agresivamente, con una combinación de sofisticación y alienación inimaginable en Occidente, aun entre los deconstruccionistas más fervorosos. Por cierto que pocos alemanes orientales tenían el nivel

de sofisticación alcanzado por los lectores bibliófilos de Magdeburgo. Pero todos —incluso quienes lo único que hacían era mirar televisión alternando emisiones de una y otra Alemania— habían aprendido a tomar los mensajes oficiales con escepticismo.

Hemos observado a la censura funcionando bajo dos tipos muy diferentes de 'antiguo régimen'. Nos queda compararlos para tratar de llegar a algunas conclusiones. Primero, debemos ver las diferencias, tanto culturales como políticas. En la Francia del XVIII, el libro era el medio de comunicación principal, con excepción de la palabra hablada, y el estado era relativamente débil. Las condiciones en la República Democrática Alemana eran inversas: el libro era débil (todo el mundo miraba televisión) y el estado, todopoderoso.

Pero a pesar del sistema de partido único, los censores de Alemania Oriental encontraban espacios de flexibilidad. Como en Francia, en realidad había dos sistemas, uno formal y rígido; el otro, flexible y humano. Bajo ambos regímenes, los administradores de la actividad editorial generaban suficientes grietas en su burocracia como para permitir que libros no ortodoxos se filtraran hacia el público lector. Los lugares vacíos en el plan anual de Hopcke eran el equivalente funcional de los permisos tácitos de Malesherbes. Pero cualesquiera hayan sido las similitudes entre los jefes, ambas ad-

ministraciones siguieron una misma tendencia: la permisividad se confundía con laxitud, y ésta llevaba a situaciones de escándalo. La *Hinze-Kunze Roman* sacudió a la República Democrática de la misma manera que *De l'Esprit* lo hizo con Francia. Y en ambos casos, los administradores de libros manejaron la crisis de la misma manera: disolviéndola burocráticamente.

Claro que la censura afectaba a todos los involucrados en la actividad literaria y no sólo a los censores. Influyó en la manera en que los escritores escribían y los lectores leían. Determinaba la relación entre escritor y lector, y entre lector y texto. De esta manera, afectaba las formas en que hombres y mujeres construían sentido. Solo recientemente los historiadores están comenzando a entender la misteriosa cuestión de la construcción de sentido, que no puede reducirse a una fórmula como la de 'leer entre líneas'. En sus intentos por monopolizar el poder, los sistemas autoritarios pueden contener un elemento de auto-destrucción: controlando los medios de comunicación, provocan reacciones y fomentan el surgimiento de una actitud crítica; sin proponérselo, enseñan el escepticismo y por lo tanto, minan su propia legitimidad.

No me parece, por lo tanto, que sea adecuado orientar la historia de la censura en torno al truismo de que los censores comparten una tarea común que consiste en eliminar herejías. Ni tampoco creo que la censura se pueda

entender como una cosa en sí misma, un fenómeno aislado que es siempre y en todas partes igual, la pura antítesis de la libertad de pensamiento. Mi tesis es, en cambio, que la censura forma parte de las culturas políticas autoritarias y que varía según el sistema en que se inscribe. La tarea del historiador consiste en revelar los principios organizadores de esos sistemas y lo puede hacer si los estudia desde dentro, desde el punto de vista de los propios censores. En el caso del Antiguo Régimen en Francia, la censura expresaba el principio básico del *privilegio*; en el de la República Democrática Alemana, era una cuestión de *planeamiento*.

Vista desde una perspectiva comparativa, por lo tanto, la historia de la censura forma parte de la historia de la cultura y la comunicación. Tiene sus momentos dramáticos, sus héroes y sus mártires, pero generalmente ocurre en espacios grises, oscuros, donde la ortodoxia se confunde con la herejía. Parte de la historia de la censura lleva de la Bastilla al gulag, pero la mayor parte de ella pertenece a la zona crítica de la contención cultural, donde el censor podía convertirse en colaborador del autor y el autor un cómplice del censor. Tenemos que explorar esa zona para comprenderla, y una vez que encontremos nuestro camino por el sotobosque, deberíamos poder apreciar mejor sus grandes monumentos, como la *Areopagitica* y la primera enmienda de la Constitución norteamericana.

48

# Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFÍA

Dirección: Juan B. Ritvo y Alberto Giordano

Pedidos a Beatriz Viterbo Editora  
Laprida 2086 - C.P. 2000. Rosario. Argentina

BEATRIZ VITERBO EDITORA



Editores: Ivan Almeida & Cristina Parodi.

Consejo Internacional de Redacción: Jaime Alazraki, Daniel Balderston, Lisa Block de Behar, Umberto Eco, Sigrún Eiríksdóttir, Noé Jitrik, Djelal Kadir, Wladimir Krynskiy, Michel Lafon, Pino Paioni, Roberto Paoli, Piero Ricci, Hans-G. Ruprecht, Beatriz Sarlo, Saúl Somowski, Peter Standish.

Administración:

Borges Center • Aarhus Universitet • Romansk Institut • Niels Juelsgade 84  
8200 Aarhus N • Dinamarca • Telephone: 45/86 16 39 72 • Fax: 45/86 16 38 61  
e-mail: romivan@hum.aau.dk

Internet: <http://www.hum.aau.dk/Institu/rom/borges/borges.htm>

# PUNTO DE VISTA

Si usted no tiene todos los números atrasados de *Punto de Vista*, ahora puede obtenerlos.

En la Librería Gandhi, en Corrientes entre Montevideo y Paraná: números 22 a 50.

En nuestras oficinas: Facsimilares de los números 1 a 21. Llámenos por teléfono al 381-7229 y encargue los números que necesita. O escribanos a: Casilla de correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires.

Libreros de Capital e Interior, dirigirse a: Trapacs, Balcarse 458, Buenos Aires, Teléfono: 345-0411.



ENERO-FEBRERO 1996

Nº141

Director: Heidulf Schmidt  
Jefe de Redacción: S. Chejfec

## NUEVA SOCIEDAD

COYUNTURA: Ana María Campero, Bolivia. Carrera contra el tiempo. Leticia Salomón, Honduras. Los retos de la democracia. Raúl Leis, Panamá. Entre el asedio y la esperanza. APORTES: Jorge Castañeda, La izquierda en ascuas y en ciernes. Clara Murgulday, Mujeres, transición democrática y elecciones. El Salvador en tiempos de posguerra. Virginia Vargas Valente, Disputando el espacio global. El Movimiento de Mujeres y la IV Conferencia Mundial de Beijing. Miguel Eduardo Cárdenas/Oscar Delgado, Reconstrucción de la esfera pública y voto cívico-independiente en Colombia. TEMA CENTRAL: PRESENTE Y FUTURO DE LA IZQUIERDA. Rodrigo Arocena, La izquierda ante la decepción. Isidro Cisneros Ramírez, El espacio normativo de la izquierda y la nueva geometría de la política. Alejandro Colás, La izquierda y lo internacional. Amparo González Ferrer, Reivindicaciones zapatistas. Una constante en la historia de México. Jefferson Oliveira Goulart, Democracia y ejercicio del poder: desafíos para una nueva izquierda. Diego Martín Raus, La tensión teoría-historia en la izquierda latinoamericana. José Sánchez Parga, Despensar la izquierda. Erick Rolando Torrico V., Bolivia. Izquierdas en transición. LIBROS. POSICIONES: Declaración final del XX Congreso ALAS.

SUSCRIPCIONES  
(Incluido flete aéreo)  
América Latina  
Resto del mundo  
Venezuela

ANUAL  
(6 núms.)  
US\$ 50  
US\$ 80  
Bs. 2.800

BIENAL  
(12 núms.)  
US\$ 85  
US\$ 145  
Bs. 5.200

PAGOS: Cheque en dólares a nombre de NUEVA SOCIEDAD. Rogamos no efectuar transferencias bancarias para cancelar suscripciones. Dirección: Apartado 61.712- Chacao-Caracas 1060-A, Venezuela. Telfs.: 267.31.89 / 265.99.75 / 265.53.21 / 266.16.48 265.18.49, Fax: 267.33.97; Correo E.: kmuller @ conicit.ve, megonzal @ conicit.ve.

## DIARIO DE POESÍA

Nº 39 / Primavera de 1996

Reportaje y poemas de Haroldo de Campos  
Apollinaire por Lévi-Strauss  
Dossier: Paul Celan

**SUSCRIPCIONES: (4 números, 1 año)  
US\$ 40**

CHEQUES A LA ORDEN DE DANIEL SAMOILOVICH  
Bartolomé Mitre 2094, 1º (1039) Buenos Aires

## REVISTA IBEROAMERICANA

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

**Suscripción anual:**  
Socios del IILL: US\$ 45.00  
Individual para estudiantes: US\$ 25.00  
Individual para profesores jubilados: US\$ 25.00  
Socios protectores: US\$ 70.00  
Instituciones suscriptoras: US\$ 60.00  
Instituciones protectoras: US\$ 70.00

**Países latinoamericanos:**  
Individual: US\$ 25.00  
Instituciones: US\$ 30.00

**Director:** Keith Mc Duffie  
**Secretaria-Tesorera:** Pamela Bacarisse

1312 CL, Universidad de Pittsburgh  
Pittsburgh PA 15260 USA

Variaciones sobre la memoria: Vezzetti • Arfuch / Los dos cuerpos del padre. El mito en Freud: Belinsky / Culto a la distracción: Kracauer / Adiós al cine: Filippelli / Entrevista a Jean-Jacques Nattiez: Monjeau / La poesía de Juan L. Ortiz: Sarlo / Viajeros ingleses, criollismo popular: Gramuglio / La censura en Francia 1789 y Alemania Oriental 1989: Darnton / Ilustra: Clorindo Testa

PUNTO  
DE VISTA

56  
Revista de  
cultura  
8 \$ .  
Dic. 1996

